



## Contre, tout contre

Blandine Lehec

### ► To cite this version:

| Blandine Lehec. Contre, tout contre. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00941832

**HAL Id: dumas-00941832**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00941832>**

Submitted on 4 Feb 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne  
UFR Arts-plastiques et Sciences de l'art

Master 2 Recherche  
*Métiers de l'Enseignement*

Juin 2013

Directeur de recherche, Monsieur Hervé Bacquet

Blandine Lehec

"CONTRE, TOUT CONTRE"

# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>3</b>
--------------------------	----------

## **I. UNE MATERIALISATION DU VIDE**

1. LE SIMULACRE DE LA COLLECTION.....	7
2. LA BIFFURE COMME CICATRICE DU MANQUE.....	16
3. UNE MISE EN SCENE DE L'ABSENCE.....	24

## **II. LA DISPARITION PEUT-ELLE DEVENIR UNE REVELATION ?**

1. L'INTERSTICE DU DOUTE.....	31
2. LA FICTIONNALISATION DU REEL.....	39
3. MALGRE TOUT, UN DIALOGUE SE MET EN PLACE.....	45

## **III. UNE RENCONTRE SUR LE SEUIL**

1. LA MECANISATION DU TRAVAIL PLASTIQUE : UNE MISE A DISTANCE VOLONTAIRE.....	50
2. LA TRAME QUI TISSE.....	58
3. LE COMPROMIS AUTOBIOGRAPHIQUE.....	64

<b>CONCLUSION .....</b>	<b>68</b>
-------------------------	-----------

## **VERS UNE TRANSPOSITION DIDACTIQUE**

1. INTRODUCTION .....	71
2. EXPLORATIONS OUVERTES : RECHERCHES TRANSVERSALES .....	72
3. METTRE L'ELEVE EN SITUATION DE RECHERCHE.....	73
4. RECHERCHE ET REFERENCES.....	74

## **ANNEXES**

1. BIBLIOGRAPHIE .....	I
a. <i>Articles</i> .....	II
b. <i>Catalogues d'exposition</i> .....	II
c. <i>Ouvrages littéraires</i> .....	II
2. LISTE DES PRODUCTIONS PERSONNELLES .....	III
3. LISTE DES ŒUVRES D'ARTISTE .....	IV
4. INDEX DES NOMS .....	VI
5. INDEX DES NOTIONS .....	VIII
6. I NDEX DES NOTIONS COMMENTEES .....	IX

## INTRODUCTION

Dans son film *La Jetée*<sup>1</sup>, Chris Marker, par l'utilisation de la voix-off, nous dit ces mots: « Rien ne distingue les souvenirs des autres moments, ce n'est que plus tard qu'ils se font reconnaître, à leur cicatrice. » On pourrait situer l'enjeu principal de mon travail plastique proche de ce qu'exprime Chris Marker lorsque ce dernier nous parle de cet écart temporel, de cette distance dans le temps nécessaire pour qu'un moment devienne « souvenir », et qui transformerait les souvenirs en marques, en cicatrices, comme un rappel du temps laissé sur la matière. Le souvenir se définirait donc, se caractériserait par ses cicatrices. D'un point de vue théorique, il s'agirait de définir mon travail au sein de cette dimension temporelle du souvenir. Tous mes travaux s'articulent autour d'une limite, d'un point de démarcation, d'un seuil qui sépareraient le privé du public. En effet, bien qu'ils prennent source au sein de mon histoire personnelle, mes travaux ne sont pas pour autant autobiographiques, ni illustratifs d'événements privés. Quelle tâche difficile que de refuser de parler de soi, de volontairement se mettre à distance, en tant qu'auteur, et de maintenir également le spectateur à distance. Ne serait-il d'ailleurs pas paradoxal de vouloir tenir le spectateur à distance lorsque l'on expose un travail plastique ?

Ma posture oscille constamment entre l'intimité, la « confidence » avec le spectateur, et une autre sorte de confidence, fantasmée, truquée, voire jouée. Je pratique énormément de recouvrements plastiques, biffures, ratures, notamment sur des textes, au sein de livres d'artiste. Le médium livre est un mode d'expression qui me permet de jouer des codes littéraires, de l'écriture comme signifiant, et de proposer d'autres modèles plastiques qui questionneraient ces notions. Comment un travail plastique traduit-il des événements personnels sans jamais entrer dans la sphère du privé ? C'est une des questions qui occupe mon travail, et à laquelle je tente de répondre, entre autres par des moyens plastiques bien définis qui assurent une distance, un espace d'écart entre mon travail et le

---

<sup>1</sup> . Chris Marker, *La Jetée*, 1962, 28 minutes.

spectateur. Ces moyens sont variés, on y retrouvera par exemple la fiction qui, associée au réel permet au spectateur d'être maintenu « sur le fil », tel un funambule. La figure du funambule n'est d'ailleurs pas anodine dans la comparaison : ce dernier nécessite un savoir-faire et une assurance infaillibles, cependant chaque pas de plus accompli sur cette corde, qui se veut hésitant, le met en danger, à tout moment il risque la chute. L'utilisation de la fiction injectée dans un réel autobiographique est un autre moyen qui me permet d'assurer cette mise à distance ; il en va de même pour l'utilisation de certains procédés graphiques (tels que la sérigraphie et le tramage de l'image photographique) qui eux aussi concourent à tendre cette corde, cette limite ténue qui viendrait séparer la matérialité d'un travail plastique du contenu privé qui le compose en partie.

Mon travail pourrait se définir comme un questionnement autour de problématiques personnelles, telles que la somme de mes souvenirs, des événements clés, l'action de ma mémoire sur ces mêmes souvenirs, mais que je souhaite aborder de façon théorique. Je ne choisis jamais de livrer mes souvenirs bruts, ou des éléments de ma vie tels qu'ils se sont déroulés. Je préfère interroger le trajet, le cheminement, le questionnement même de ce qui fait souvenir, ce qui compose ma mémoire. C'est ce cheminement, ces tâtonnements dont mon travail fait état. Les questions posées, mes objets de réflexion, mon entourage, présents dans mes recherches plastiques seraient à considérer eux-mêmes comme des objets de recherche, de « travail sur », plutôt que comme une somme de vécus que je livre au spectateur sans retenue. Le seuil, la retenue, le caché, le fictionnel, sont autant de moyens qui me permettent de maintenir la sphère privée à l'écart du spectateur.

Cependant, on comprend bien qu'une véritable porosité existe entre ce qui est nommé comme privé et ce qui relève du domaine du public, c'est bien là que réside l'enjeu de l'objectivation. Qu'est-ce que je rends public ? Comment, de quelle manière, par quels moyens de monstration mes souvenirs, mes proches, ma mémoire sont-ils rendus publics ? Sous quelles conditions ? Quel langage plastique est mis en place pour

permettre ce vacillement, pour définir ce seuil ? Le seuil a bien souvent un statut étrange, peut-être justement parce qu'il joue entre deux espaces étrangers et qu'il a pour fonction de les mettre en contact. De quelle manière mon travail plastique met-il en contact le privé, l'intime, et le public ?

En somme, je propose un travail dont l'enjeu principal ne relèverait ni de l'intime ni de l'affectif livrés plastiquement tels quels, mais de cette relation de va-et-vient qui s'établit constamment entre le public et le privé. Cette relation pourrait poser les questions de la posture du créateur vis-à-vis du spectateur, et de son rôle. Par ailleurs, cet équilibre, parfois instable, pourrait se comparer à celui qui existe entre celui qui crée, qui « opère<sup>2</sup> », et son travail plastique. Je tente de jouer plastiquement et symboliquement sur cette disparité, ce vide, cette béance, ce fin espace de démarcation qui oscille entre la mise à distance de l'autre et mon appel à l'autre.

Georges Didi-Huberman, pour reprendre ses mots dans un ouvrage consacré à l'artiste Pascal Convert, dit que « l'artiste ne fait rien d'autre qu'exprimer cette double condition contradictoire (...) de nouer ensemble un sortilège librement mis en jeu (la fiction) et quelque chose comme une contrainte inéliminable (le réel de la fiction) »<sup>3</sup>. C'est ce paradoxe, cet état de trouble que je tente de mettre en œuvre dans mon travail plastique ; je retrouve dans la mise en œuvre de mon travail cette « double condition contradictoire » : puiser dans le privé en maintenant l'autre dans le public, nouer le personnel et l'intime à la monstration publique et au dévoilement. Le privé se dévoile-t-il au sein de la fiction ? Ce qui devient public ne peut-il pas devenir un réel dans la fiction ?

---

<sup>2</sup> . Le verbe « opérer », venant du latin *operari*, qui est une forme savante « d'œuvrer » et « d'ouvrer ».

<sup>3</sup> . Georges Didi-Huberman, *La demeure, la souche. Apparentements de l'artiste*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1999.



Installation réalisée en décembre 2012



Installation réalisée en juillet 2012

## **I. UNE MATERIALISATION DU VIDE**

### **1. LE SIMULACRE DE LA COLLECTION**

Il semblerait vain de rappeler encore une fois que l'acte du collectionneur met souvent en lumière un manque, un vide à combler. Cependant, on est toujours en mesure de se demander de quel manque la collection se fait-elle l'expression ?

Dès lors qu'une collection débute, que vient-elle combler ? Qu'est-ce que la collection révèle, dans ses failles, ses manquements ?

Plus que l'objet collectionné, c'est surtout de l'attitude du collectionneur dont mon travail fait état. Attitude de recherche, de construction, de travail continu et sans fin. Cette installation regroupe par l'accrochage une somme de documents textuels et visuels. Cependant tous les éléments accrochés non pas été trouvés, récoltés, classés puis donnés à voir tel quels. Chaque élément a été créé spécialement, il est unique. C'est par l'accrochage que la sensation de collection est donnée. Qu'il s'agisse d'images imprimées (notamment sérigraphies et monotypes), de photographies ou de textes, chacun des éléments fait référence à ma pratique. Cependant, il s'agit à chaque fois d'éléments disparates qui n'ont pas tous la même forme, la même texture, la même couleur ni forcément le même sens. L'accrochage final concourt à produire l'effet de collection. Bien que les éléments qui la constituent soient uniques et différents, ils peuvent être vus séparément en dehors de cet accrochage. Voilà pourquoi j'émets des réserves quant à parler de collection (au sens strict du terme) lorsqu'il s'agit de définir mon travail. On pourrait parler plus spécialement « d'impression de collection », de « simulation de collection ». En effet, cet accrochage n'est pas l'expression d'une collection au sens strict, on n'y découvre pas plusieurs objets similaires, ayant les mêmes caractéristiques (comme un philatéliste ne s'occupe que des timbres par exemple). Cette installation est plutôt composée d'éléments uniques, qui, réunis, auraient tous une caractéristique commune : mon appartenance. Dès lors, on serait en mesure de se demander si cette seule appartenance suffirait à

définir une collection. Si elle n'est pas définie uniquement par cela, la collection classique se définit également par le fait qu'elle est la propriété du collectionneur, c'est son « bien ». Mais alors, cette installation d'objets collectés ne se définirait-elle pas plutôt comme un simulacre ? Comme une fiction de cette collection ?

Chaque élément de l'accrochage pourrait être défini comme « egodocument ». Ce terme, employé par Daniel Fabre<sup>4</sup> est utilisé pour « désigner tous les écrits qui témoignent d'une existence ». En effet, les documents attestent tous de mon existence, de mon engagement. Leur matérialité, leur réalité témoigne de ma propre matérialité, donc de mon existence. Comme si ces installations révélaient une cohérence dans mon existence, par l'assemblage de ces « egodocuments ». Dans son article, Daniel Fabre continue à définir cet acte personnel de collection, en le mettant en lien avec l'entourage du collectionneur. Bien que cette attitude du collectionneur fasse preuve « d'egodocuments », il n'en reste pas moins que « l'entreprise autobiographique la plus personnelle et la plus canonique dans sa forme tourne fréquemment autour de la question, devenue centrale dans la modernité occidentale, de la relation entre le moi écrivain et les différentes sphères de son entourage, familial, affectif, vicinal, professionnel »<sup>5</sup>.

Le contexte est défini, circonscrit : la collection comme somme « d'egodocuments » témoignant de la matérialité de mon existence, mais avant tout de mon existence reliée, nouée, entremêlée à celles des autres. À l'autre de mon entourage familial, affectif, à l'altérité au sens large.

Tout se passe comme si cet acte de collection, par le lien d'appartenance qui me rattache aux objets, permettait de me définir par rapport aux autres. Cette collection serait-elle en mesure de devenir l'expression de mon lien aux autres ? Cette collection aurait-elle la capacité plastique de signifier mon existence, reliée à celle de celui qui regarde ? Bien que nous partagions tous des expériences communes (spectateurs et créateur), une collection ne peut elle pas montrer des failles, des manquements ? On

---

<sup>4</sup> . Daniel Fabre, « Vivre, écrire, archiver », *Sociétés et représentations*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001.

<sup>5</sup> . *Ibid.*



pourrait donc comprendre que l'apparence de la collection, de la collecte donnée à mes installations agisse comme preuve en premier lieu de ma propre existence, mais aussi de mes rapports, connections, liens qui me rattachent à l'autre.

Lorsque Michel Leiris décide de rédiger son *Journal*<sup>6</sup>, il s'engage dans une entreprise qui va durer de 1922 à 1989. La somme de toutes ses notes, qui ont été publiées à titre posthume, font preuve dans la durée, dans sa pérennité, de l'existence de l'homme. Le travail à l'échelle d'une vie. On y retrouve des personnages, fictifs ou réels qui ont ponctué son existence, d'homme et d'écrivain. Dans cette entreprise que représente une vie d'écrits, quelle attitude tenait Michel Leiris ? Sinon celle d'un homme, constamment dans le doute, dans le repentir, mais qui n'abandonne jamais face au travail engagé. Par ailleurs, ce qui fait que l'écrivain a écrit toute sa vie réside peut-être là aussi dans cette sensation de manque, d'inachèvement, de béance dans son existence. La collection de ses écrits n'en est pas moins l'expression désespérée d'un vide à combler. Pour emprunter à Perec sa formule, voilà un bel exemple de « tentative d'épuisement »<sup>7</sup>. Tenter d'épuiser la forme écrite et littéraire, tenter d'épuiser sa vie.

Boltanski, au début de sa carrière a créé des « vitrines de références »<sup>8</sup>. Il s'agissait de petites boîtes fabriquées qui présentaient des objets sinon insignifiants, du moins quotidiens à l'artiste. Du caillou au Bon Point, Christian Boltanski souhaitait à ce moment-là figer son existence, du moins conserver des traces, des preuves, de tout ce qui lui a appartenu, de ce qu'il a porté, des endroits qu'il a habité... Ou plutôt, comment transfigurer des éléments personnels au sein d'une démarche artistique ? Concernant Boltanski, on est en mesure de se demander si cette transformation, ce passage de l'intime à l'artistique se caractérise par le

---

<sup>6</sup> . Michel Leiris, *Journal 1902-1989*, Paris, Gallimard, Coll. Blanche, 1992.

<sup>7</sup> . Voir Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois éditeur, Coll. Titres, 1975.

<sup>8</sup> . Christian Boltanski, *Vitrine de référence*, 1971, Boîte en bois peinte sous plexiglas et contenant : photos, cheveux, bribes de vêtements de l'artiste, échantillon de son écriture, page de son livre de lecture, entassement de 14 boulettes de terre, un piège composé de trois objets faits de morceaux de tissu, fil de fer, épingles, 59,6 x 120 x 12,4 cm, Collection du Centre Georges-Pompidou.

simulacre. Le terme « simulacre », vient de « eïdolon » signifiant « idole » en grec, en opposition à « icône ». En somme, le simulacre pourrait se définir comme une apparence ne renvoyant à aucune réalité sous-jacente ; en effet, le simulacre prétend valoir pour cette réalité elle-même. Mais dès lors que le simulacre s'appuie sur des événements vécus, ou, dans le cadre du travail de Boltanski, sur des objets lui ayant appartenus, ne peut-il pas tout de même émerger une vérité ? Par vérité, on pourrait entendre la notion de sincérité, de réalité dans l'acte plastique. Lorsque dans mes installations je parle « d'impression de collection », on pourrait rapprocher cette expression de « simulacre de la collection ». En effet, comme on l'a défini précédemment, la collection n'est pas « vraie », son contenu ne présente pas véritablement de collection. L'installation présenterait plus un agencement de plusieurs objets, images imprimées, phrases, livrets, musiques, qui tous renvoient au simulacre. Cependant, on refuserait de croire que le simulacre ne repose que sur du faux. À cet égard, Jean Baudrillard dans *Simulacres et simulations*<sup>9</sup> explique : « Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai ». Baudrillard avance donc l'idée que le simulacre, sinon l'expression de l'apparence de la vérité, serait lui-même la vérité. Le simulacre semblerait donc pouvoir prendre naissance dans la vérité, la matérialité. Concernant mon travail, bien que la disposition des éléments dans l'espace soit un simulacre, la matérialité de cette installation, son existence tangible prend-elle appui sur la vérité ? En d'autres termes, il s'agit de se demander si une collection, même simulée, mise en scène, exposée, peut se composer d'éléments ancrés à la réalité (réalité des faits, réalité des textes, réalité des photographies). La collection, bien que simulacre peut-elle se faire l'expression de la vérité de la matérialité artistique ? L'œuvre de Boltanski, bien qu'à replacer dans le contexte de l'émergence de l'art conceptuel, et d'une volonté de rupture avec le modernisme de Greenberg, se situe dans une volonté intime, propre à l'artiste de ne pas oublier. Ne pas oublier sa vie, s'inscrire dans la matérialité. En effet, l'existence de Boltanski en tant qu'artiste passe par

---

<sup>9</sup> . Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Paris, Éditions Galilée, 1981.

la monstration d'une somme d'objets, d'une somme d'éléments matériels, témoignant physiquement de son existence. Comme si les objets exposés dans ses « vitrines de référence » avaient la capacité, tout comme les reliques religieuses, de transmettre une partie de sa propre existence. On comprend bien cependant que l'existence ne saurait se résoudre à une somme d'éléments matériels. L'exposition d'objets lui ayant appartenu peut-elle rendre compte également du caractère immatériel de l'existence de Boltanski ?

Pour citer encore l'article de Michel Fabre, l'auteur explique à propos du *Journal-herbier*<sup>10</sup> de Philippe Lejeune que « les documents et les petits objets témoignant d'instantanés de son existence, les images prélevées ou réalisées faisaient partie intégrante de son récit. » L'auteur continue en expliquant que « les archivistes nous ont appris à reconnaître l'importance de la présentation matérielle du texte autobiographique, dimension qu'une conception étroitement livresque et textuelle avait fait oublier »<sup>11</sup>. Cette précision est importante concernant mon travail. Bien qu'empruntant à plusieurs reprises la forme livre, même l'écrit seul, dans l'accrochage ( à savoir l'installation dans sa globalité), met en scène autre chose que le seul caractère autobiographique. Il semblerait que l'installation figure une absence, une béance. Par l'acte de rassembler, d'archiver ces éléments, de les ordonner dans l'horizontalité du mur, je donne à voir non seulement une collection, une somme de travaux, de réflexions, mais je donne aussi à voir la somme de tout ce qui ne peut être montré, de ce qui n'est pas présent, ce qui est absent. Ces installations mettent donc en scène une collection, comme preuve matérielle de mon existence. Est-ce forcément incompatible de prouver son existence en tant qu'artiste dans un « simulacre d'installation », dans le « simulacre du vrai » pour reprendre l'expression de Baudrillard<sup>12</sup> ? Le simulacre peut-il devenir preuve de la réalité ?

---

<sup>10</sup> . Daniel Favre, « Vivre, écrire, archiver », *op. cit.* , p. 7.

<sup>11</sup> . *Ibid.*

<sup>12</sup> . Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, *op. cit.* , p. 9.

Dans cette matérialité de l'installation, et la profusion des éléments installés qui la compose, le spectateur fait l'épreuve de l'absence, du vide à combler, de la vacuité de mon entreprise. En effet, comment montrer la plénitude dans une collection, l'accomplissement dans l'accumulation ? Collectionner le plus pour montrer ce que l'on a le moins, ce qui nous manque, voilà peut-être un élément de compréhension de ces mises en scène, de ces installations.

Les images qui constituent ces installations font toutes références à des individus ou à des événements, subis ou choisis, qui ont jalonné les quinze dernières années de ma vie. D'un point de vue théorique, l'enjeu réside dans le fait que la part de personnel ne soit pas considérée comme œuvre, ne peut pas faire œuvre. En somme, les problématiques développées dans mon travail plastique ne correspondent pas à un vécu personnel (assimilé ici à la notion de réalité, de vérité) et livrées *de facto* dans mon travail. Au contraire, il s'agirait plutôt d'une somme d'éléments qui me permettent de produire un travail artistique ; comme un point de départ, une impulsion. Cette mise en scène, appelée précédemment simulacre, constitue la transformation plastique nécessaire au développement d'un travail théorique. C'est le moment où toutes les pièces sont épinglées au tableau de liège, que le travail d'enquête peut commencer, que l'on essaye de trouver une réponse à l'irrésolu, à l'inconnu montré là comme une évidence.

Une de ces installations reprend inconsciemment ce geste d'affichage, de mise en évidence de toutes les preuves de mon existence, de ces « egodocuments ». S'il est vrai que la collection mise en scène dans l'accrochage est un simulacre, la matérialité des éléments, elle, n'est pas fictionnelle, et sera à considérer comme des preuves, comme autant de traces matérialisant mon travail artistique.



Installation réalisée en avril 2012

J'ai longtemps considéré cet accrochage (ainsi que plusieurs expérimentations autour du même principe) comme des « accrochages automatiques », pour faire référence à l'écriture automatique. Il consiste en une action d'accrochage, de mise en scène de tous ces éléments visuels. La recherche plastique de composition entre des formes et des couleurs semble n'être pas la seule direction de ces « accrochages automatiques ». Avant même d'être largement utilisée par les Surréalistes, le philosophe et historien Hippolyte Taine parle de l'écriture automatique et rapporte dans la préface de la troisième édition de son ouvrage *De l'intelligence*<sup>13</sup> paru en 1878 : « Certainement on constate ici un dédoublement du moi, la présence simultanée de deux séries d'idées parallèles et indépendantes, de deux centres d'actions, ou, si l'on veut, de deux personnes morales juxtaposées dans le même cerveau ; chacune a une œuvre, et une œuvre différente, l'une sur la scène et l'autre dans la coulisse. » C'est cette dernière phrase qui m'intéresse tout particulièrement ; l'auteur explique clairement la cohabitation de deux systèmes de langage qui eux-mêmes font émerger deux types d'œuvre, l'une de l'ordre du public, de l'assumé, du montré, et l'autre qui reste enfouie, qui reste tue. Taine va même plus loin en parlant de « deux personnes morales juxtaposées dans le même cerveau »<sup>14</sup>. À l'échelle de mon travail plastique, est-il possible de faire l'expérience de cette cohabitation ? Quels sont les éléments consciemment choisis et qu'est-ce qui relève de l'inconscient ?

Si l'on considère ces accrochages comme une mise en scène d'une collection, d'un agencement « d'egodocuments », traces de ma propre existence, l'installation, par l'accumulation, peut-elle révéler autre chose ? Les installations présentées ici peuvent-elles être considérées comme la somme d'un acte voulu et d'une logique qui me dépasse ? Lorsque je réalise ces « accrochages automatiques », la base des documents, des images, des visuels est choisie et déterminée de façon consciente. Mais dès lors que j'accroche, que l'installation finale montre-t-elle ?

---

<sup>13</sup> . Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, Paris, L'Harmattan, 2005 (Texte de 1878).

<sup>14</sup> . *Ibid.*

Ces « accrochages automatiques » seraient-ils en mesure de faire cohabiter dans une même installation les preuves de mon existence comme autant de traces de vie, et dans le même temps l'absence de l'autre ? Dans les installations que je réalise, bien que mues par un choix et une détermination plastique, dans quelle mesure le simulacre se fait-il l'expression d'un indéterminé ? En d'autres termes, la sensation d'absence et de vide ressentie dans ces installations peut-elle faire partie d'un inconscient de la création ? Cette part d'inconscient dans la création qui travaille de concert avec le déterminisme plastique dans une démarche poïétique pourrait révéler dans mon travail une absence, se faire l'expression d'un manque ou d'une limite indécise. Pour tenter de définir cet inconscient de la création, Jean-François Chevrier nous propose un élément de réponse dans *La trame et le hasard* :

« En se confiant au hasard, l'artiste a été révélé lui-même. Le hasard est l'agent d'une bifurcation nécessaire de l'expérience artistique. »<sup>15</sup> En somme, il s'agirait de se demander si cet inconscient de la création ne peut pas être assimilé à la part de hasard dans la création. Le vide et l'absence qui émergent de l'installation du simulacre de la collection ne pourraient-ils pas se faire l'expression de « la bifurcation » dans l'acte créatif dont parle Chevrier ?

---

<sup>15</sup> . Jean-François Chevrier, *La trame et le hasard*, Paris, Éditions l'Arachnéen, 2010.

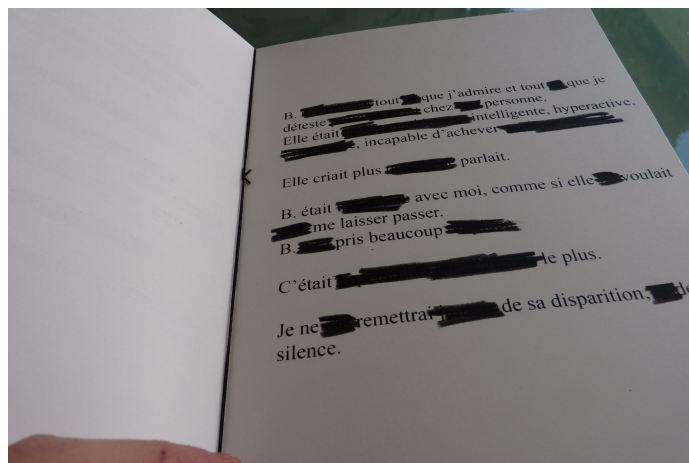
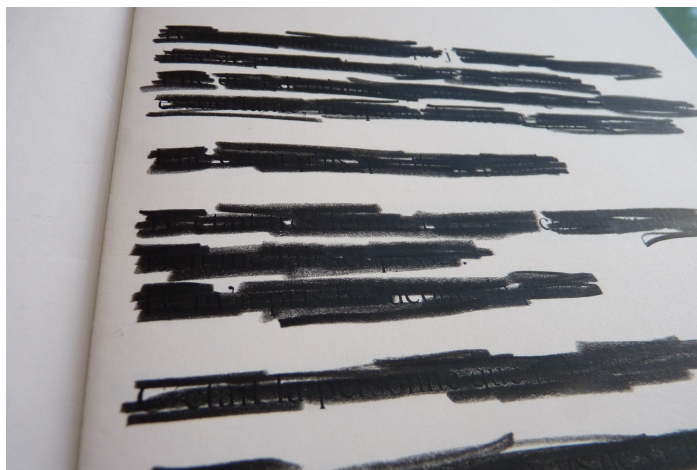
## 2. LA BIFFURE COMME CICATRICE DU MANQUE

Cette absence de l'autre se découvre dans mon travail non seulement par l'installation, mais constitue également la problématique centrale de certains de mes travaux, notamment de livres réalisés entre 2010 et 2012. Ce manque, cette béance s'exprime de façon récurrente par la biffure, la rature.

*Orison* est une pièce qui s'est transformée dans le temps, mais dont la forme initiale est un texte que j'ai écrit : l'oraison funèbre de ma sœur qui n'est pas décédée, sérigraphiée en 20 exemplaires et caviardée « à la main ». Je réemploie les codes de ce type de texte : faire l'éloge de quelqu'un qui a disparu. Mais dans le même temps, je crée un décalage entre ce genre de texte, l'éloge funèbre, et le fait que précisément ma sœur ne soit pas morte. Décalage entre la situation qui génère la production de ce texte (la perte de quelqu'un), et la fiction de cette perte. Cette disparition symbolique n'est que le premier élément, le moteur, le facteur possible pour produire une œuvre plastique.

Dans ce livre, chaque mot est rayé à la main, recouvert d'une épaisse ligne grasse et noire. Au fil des pages, le texte s'allège de ses ratures pour laisser découvrir un petit peu plus de mots à chaque fois. La rature elle-même s'efface pour laisser découvrir le mot. Tout se passe comme si au fil des pages le lecteur découvrirait plus de mots, donc plus de sens. Le spectateur au fil des pages s'attend à gagner de plus en plus de mots, de plus en plus d'indices. Cependant, la quantité de mots dévoilés permet-elle *in fine* de comprendre ce qui est écrit ? Si le spectateur découvre qu'il s'agit d'une oraison funèbre, ne découvre-t-il pas surtout que, là aussi, il s'agit du simulacre d'une oraison ? La mise en place même de ce jeu de recouvrement et de dévoilement du texte n'induit-il pas un jeu dans le sens de compréhension ? Le fait même de mettre en place un jeu (faire apparaître de plus en plus de mots au fur et à mesure de la lecture) est l'indication qu'une mise à distance s'opère entre le fond (l'éloge funèbre) et la forme (recouvrement par la biffure).





Détails de *Orison*, sérigraphie et crayon gras, 2011

En alliant la fiction au texte concret (à sa présence physique, encre noire sur papier blanc), je donne une matière à cet irréel. La fiction de l'éloge funèbre de ma sœur s'allie à la matérialité de son impression, la lettre physique, présente. Mais dans le même temps que j'écris le texte, je prends méticuleusement soin de le rendre illisible, je l'alourdis de cet empâtement de crayon gras. Cette trace visible de l'effacement agit comme une cicatrice, épaisse, granuleuse, qui tend à s'estomper au fil des pages. Dans cette pièce, la biffure est à la fois perte et gain. Perte car, bien sûr, elle empêche le lecteur de jamais lire cette oraison en entier. Mais gain aussi. Gain de matière, et gain d'indice. On pourrait croire que la matière de la craie grasse qui empêche l'œil de lire interdit dans le même temps à l'esprit de comprendre. Mais un nouvel espace d'interprétation ne s'ouvre-t-il pas au spectateur dès lors qu'il comprend le jeu formel de ratures et de dévoilements ? Les mots que je dévoile au fur et à mesure de la lecture permettent d'identifier un sujet qui s'exprime à la première personne du singulier, qui parle d'une autre personne, une femme : B. Les autres mots dévoilés n'ont peu ou prou pas d'importance : le lecteur comprend rapidement de quoi il s'agit. Seul le sujet, l'emploi du « je », permet au spectateur de se sentir concerné. En effet, en utilisant la première personne du singulier, je mets en place un jeu de « confidence » entre l'œuvre et le spectateur. Le lecteur devient alors privilégié, comme si lui-même avait réussi à dévoiler les mots. L'action que j'opère en dévoilant peu à peu des mots se substitue à la curiosité du lecteur, qui au fil des pages, découvre de nouveaux mots, de nouveaux indices.

Almuth Grésillon dans son article « *Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradier* »<sup>16</sup>, écrit justement « la rature est un effacement visible, un silence audible, et donc, une trace visible ». En effet, cette marque qui efface rajoute de la matière en même temps, se fait voir. Par ailleurs, l'auteur écrit aussi, en parlant de ces traces visibles de l'opération par laquelle un segment déjà écrit se trouve rejeté : « le trait qui biffe un mot (...), les hachures et quadrillages qui recouvrent l'écrit comme les barreaux

---

<sup>16</sup> . Almuth Grésillon, « Raturer, rayer, éradiquer, radier, irradier », *Item*, mis en ligne le 23 octobre 2006, disponible sur <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=13973>>.

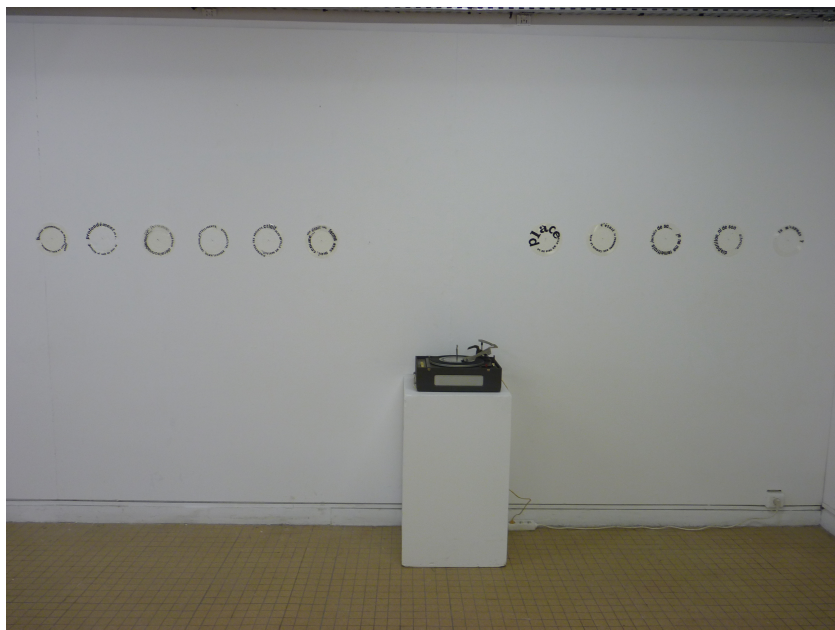
d'une prison (...), le pâte d'encre qui rend la trace à jamais opaque et lui confère la couleur du deuil ».

Si cette biffure agit comme une cicatrice, elle ouvre un autre champ d'interprétation de la pièce qu'un simple jeu sur le lisible et l'illisible. Ces cicatrices de crayon laissent apparaître un malaise, et masquent en même temps ce même malaise. Peut-être celui d'oser « fictionner » l'oraison, et donc la mort, de sa propre sœur ? Avant la mort, il en va plutôt de la perte. Perte du mot, de la trame littéraire du texte (de l'intrigue), peut-être pour souligner la perte symbolique de l'autre ? La perte du sens des mots accompagne-t-elle la perte d'un être ?

Dans un second temps, j'ai réalisé une installation avec des vinyles de chants de messes, sur lesquels était retranscrite l'oraison au Letraset<sup>17</sup>. À chaque passage du diamant sur le disque, la lettre, le corps du texte se rayait, s'effaçait. Cette installation reprenait la même intention que le livret : faire peu à peu disparaître le texte. Seulement un deuxième élément entrait en compte : la temporalité. Le fait que le son émanant des vinyles chargés au fur et à mesure sur le tourne-disque occupe physiquement du temps. L'effacement progressif du texte par le diamant du tourne-disque agissait en résonance de la mémoire qui peu à peu ne se souvient plus, efface l'autre. L'exposition s'est terminée alors que le texte n'était plus du tout lisible sur les disques.

---

<sup>17</sup> . Lettres de transfert, sur le même principe que la décalcomanie.



Vue de l'exposition à l'Orangerie du Thabor, Rennes, avril 2011



Vinyle gratté pendant l'activation de la pièce

Cette installation peut au premier abord sembler aller dans le sens de la sobriété et du recueillement suite à la perte effective d'un être cher. Cependant, il n'en reste pas moins que cette installation reste un simulacre, celui de la mort de cet être cher. Tout se passe comme si le postulat de base de cette pièce résidait dans le faux, le mensonge. Cependant, bien que la mort de ma sœur soit un élément fictionnel, l'engagement et la sincérité mises en œuvre dans la création de cette pièce n'en restent pas moins authentiques. J'entends par là que l'acte créateur, l'engagement de ma personne dans ce travail plastique ne peut être remis en cause. J'en viens donc à poser cette question : puis-je être légitime dans le faux ? Lorsque plus haut, je parlais de simulacre concernant la collection, là aussi la question du faux résidant dans la matérialité d'un travail plastique se posait. Ma pratique plastique peut-elle être sincère en prenant appui sur le faux ? La fiction peut-elle se faire le berceau d'une authentique et véritable sincérité ? Au sein d'une démarche artistique, le faux en opposition à la véracité des événements (à ne pas confondre avec la sincérité), peut-il être l'essence du vrai ?

Sophie Calle, entre autres, aborde cette thématique de la fictionnalisation d'événements personnels. Ses premières pièces, notamment, mettent en scène sa propre vie, que l'artiste choisit comme support de fiction pour tendre à une production artistique. Cette caractéristique des artistes issus du *Narrative Art* consiste donc à savamment mélanger et faire cohabiter des événements autobiographiques, et une fictionnalisation de ces mêmes événements. Cependant, une petite distinction réside dans la mise en œuvre du travail. Pour parler de la pièce *Suite vénitienne*<sup>18</sup>, Sophie Calle, suite à sa rencontre avec un homme, décide d'en suivre la trace, de la traquer jusqu'à un certain voyage à Venise. L'artiste se transforme donc en une sorte de « détective », pistant les moindres faits et gestes de cet homme. La fiction grandit dans l'action, se nourrit du fait que l'artiste file cet inconnu. Au contraire, dans *Orison*, la fiction n'est qu'un point de départ,

---

<sup>18</sup> . Sophie Calle, *Suite vénitienne*, 81 éléments, 55 photographies, 23 textes et 3 cartes, 1980, Collection de la Galerie Perottin.

un prétexte à l'élaboration d'une démarche plastique, réelle dans l'engagement et les émotions mises en jeu.

Dans le cadre de ces pièces, on comprend donc bien que la biffure, la rature, deviendrait le reflet graphique d'une cicatrice du manque, du manque de l'autre. La plupart des pièces mettant en jeu cette problématique, trouvent à un moment donné la forme livre. Au-delà de l'attachement à l'objet-livre, à sa facilité de diffusion et de compréhension, je pense qu'on pourrait y rapprocher également l'attachement au « journal intime ». Sorte de cahier personnel, dans lequel l'auteur seul décide d'y noircir les pages ou non, dont l'auteur seul décide d'y laisser un récit de la vérité, ou celui d'une vérité fictionnelle. À cet égard, on pense une fois encore à Michel Leiris : « L'écriture de Michel Leiris, celle du *Journal* incluse, ne peut s'empêcher de « biffurer » et de « fibriller » dans le tissu arachnéen de l'intertextualité : l'auteur se copie lui-même, imite parfois le guide bleu lors des longues descriptions de ses voyages, paraphrase à plusieurs reprises Mallarmé. Le *Journal* éclaire la genèse de l'œuvre, il n'en complexifie pas moins les réseaux de l'écriture, brouillant parfois l'origine des faits : superposition d'écrans entre l'écriture et la réalité, qui apparaissent comme autant de filtres, de blancs, de silences, quand l'auteur retranscrit " un souvenir de rêves anciens " ». <sup>19</sup> Leiris lui aussi, dans son entreprise littéraire, recourt à l'utilisation de la biffure pour éprouver son manque. Cependant, peut-être qu'il ne s'agit pas pour Leiris de la matérialisation du manque de l'autre, de son absence, mais plutôt de la matérialisation de son propre manque : l'action irréversible de la mémoire sur nos souvenirs, raturant, rayant ces images comme la biffure qui opacifie le texte, oblitère le sens des mots. Dans *Orison*, la cicatrice qui rature les mots un à un mais qui, au fil des pages dévoile de plus en plus de mots agit peut-être comme l'action du souvenir sur la mémoire. Bien que l'origine de cette pièce soit fictionnelle (la mort de ma sœur), la mise en œuvre graphique de la biffure sur l'éloge funèbre agit comme le souvenir sur la mémoire : l'action de la mémoire qui efface les souvenirs, mais dans le même temps le souvenir qui se transforme, se reconstruit,

---

<sup>19</sup> . Almuth Grésillon, « Raturer, rayer, éradiquer, radier, irradier », *op. cit.* , p. 17.

laisse apparaître de nouveaux mots avec l'action du temps qui passe. La biffure du texte sérigraphié comme équivalent graphique de l'action de la mémoire sur les souvenirs. Pour reprendre la dernière partie de la citation « superpositions d'écrans entre l'origine et la réalité <sup>20</sup> », là encore on comprend bien l'importance et le rôle de la biffure dans l'interprétation de la pièce. La biffure permet ce va-et-vient entre la réalité et la fictionnalisation de cette réalité par l'action de la mémoire.

---

<sup>20</sup> . Almuth Grésillon, « Raturer, rayer, éradiquer, radier, irradier », *op. cit.* , p. 17.

### 3. UNE MISE EN SCENE DE L'ABSENCE

Dans la plupart de mes travaux apparaît le vide de manière ostentatoire. Qu'il s'agisse d'un vide de l'image, d'un vide de texte... Mais encore de la collection qui, par l'accumulation et l'archivage laisse paraître une peur de ce vide, qu'il faut donc combler par du plein. Qu'elle apparaisse en positif ou en négatif cette béance est intégrée dans mon travail, et recouvre parfois l'aspect plastique de la biffure, du repentir, du recouvrement. Mais dès lors qu'un vide se trouve matérialisé, s'accompagne-t-il forcément d'un vide de sens ? Si l'on considère une matérialité au vide, comment fait-il sens dans un travail plastique ?

Si cette recherche plastique du vide est récurrente chez certains artistes, il me semble que c'est dans l'œuvre de Marcel Broodthaers que la mise en forme plastique du vide est la plus évocatrice, notamment dans son interprétation du « coup de dés » de Mallarmé.

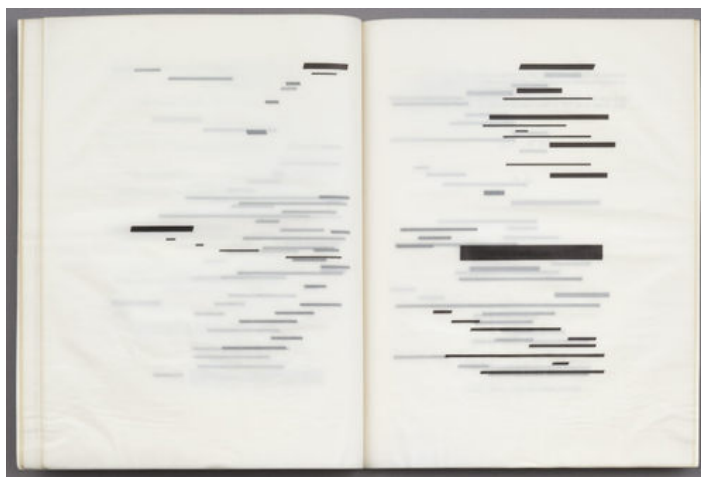
C'est à Mallarmé que l'on peut attribuer en premier cette entreprise de mise en espace, et donc de mise en image d'un texte littéraire, avec son fameux *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*<sup>21</sup>. Dans ce texte publié en 1914, Stéphane Mallarmé conçoit son poème autant pour le sens littéraire que pour la disposition du texte dans l'espace de la page. C'est en 1969 qu'à son tour l'artiste belge Marcel Broodthaers se penche sur le texte de Mallarmé et publie *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*<sup>22</sup>. Du texte de Mallarmé, Broodthaers ne garde que la disposition formelle, en remplaçant chaque groupe de mots par un trait noir de la même dimension. Dans ce livre le texte a disparu.

---

<sup>21</sup> . Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, La Nouvelle Revue Française, 1914.

<sup>22</sup> . Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*, 1969, impressions sur papier, 32,6 x 25 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.





Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*, 1969

En effet, on ne voit que ces larges bandes noires recouvrant méthodiquement tout le poème. Broodthaers souhaite notamment faire porter l'attention du lecteur sur la construction visuelle et graphique du texte de Stéphane Mallarmé. En passant du texte à l'image, Broodthaers devient « homme de lettres exposées »<sup>23</sup>. En effet, en nous proposant une relecture du texte qui supprime toutes les informations de sens, Broodthaers choisit de travailler sur des indications purement visuelles. Cependant, ce dernier s'inscrit pleinement dans la continuité du travail de Mallarmé. Broodthaers souhaitait rapprocher l'écriture poétique et sa spatialisation à l'estampe, c'est-à-dire à l'impression d'une forme ou d'une figure visuelle. C'est précisément l'adéquation de l'image typographique du poème à sa forme que Broodthaers traduit dans son propre travail d'estampe. D'où « l'image » substituée au « poème ». La lettre spatialisée, estampée, fait image. « Le langage des formes doit se réunir à celui des mots »<sup>24</sup>, cette citation de Broodthaers affirme donc que le langage littéraire peut se traduire pour devenir un langage pictural. En changeant « poème » par « image » dans le sous-titre de l'œuvre, Broodthaers nous signifie une fois encore qu'il a opéré une transposition picturale du texte de Mallarmé. Il réduit le poème au degré zéro de sa teneur, c'est-à-dire à

<sup>23</sup> . Jean-François Chevrier, *L'Action restreinte : l'art moderne selon Mallarmé*, Hazan, 2005.

<sup>24</sup> . Lettre de Marcel Broodthaers datée de 1968, parue dans le catalogue de l'exposition, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume-Réunion des Musées Nationaux, 1991.

des unités de texte nu : un vide de texte. Dans cette même citation, tout se passe comme si Broodthaers nous révélait finalement que malgré l'oblitération de tous les mots du poème de Mallarmé, le sens n'en était pas moins oblitéré pour autant. En d'autres termes, si toutes les indications textuelles disparaissent, le sens disparaît-il pour autant ? Le travail plastique de Broodthaers consiste à mettre en scène l'absence du texte en utilisant le procédé graphique du recouvrement ; de ce fait, les indications textuelles ne sont pas effacées, mais plutôt recouvertes par une autre matière : celle de la bande noire qui masque l'information. Mais dès lors que Marcel Broodthaers masque tous les mots du poème de Mallarmé, quel sens laisse-t-il transparaître au-delà de cette mise en scène du vide par le recouvrement ?

Le souhait de Broodthaers de voir se réunir la forme du mot et son sens fait écho à ce que Jacques Rancière explique dans *Le destin des images*<sup>25</sup>. En effet, dans cet ouvrage, Rancière réaffirme le fait qu'une image obtient une matérialité qui lui est propre, et qui ne vient plus forcément illustrer un texte. « Dans le régime nouveau, le régime esthétique des arts, qui se constitue au XIX<sup>EME</sup> siècle, l'image n'est plus l'expression codifiée d'une pensée ou d'un sentiment. Elle n'est plus un double ou une traduction, mais une manière dont les choses mêmes parlent ou se taisent »<sup>26</sup>. Tout se passe comme si l'image ne s'expliquait plus forcément par des mots, mais, par sa nature même d'image, constituant une explication propre à son statut. En l'occurrence dans le cas de Mallarmé et de Broodthaers, l'artiste belge supprime toutes les informations de sens textuelles de l'écrivain, cependant, l'image qu'il donne à voir (par l'agencement, la forme globale que sont ces bandes noires, ces biffures) acquiert une indépendance vis-à-vis du texte d'origine. Comme si l'œuvre de Broodthaers nous emmenait dans un au-delà du texte de Mallarmé. Si l'image du texte de Mallarmé que nous propose Broodthaers ne se fait plus la simple illustration du texte, peut-être dégage-t-elle un sens qui lui est approprié, un langage propre à l'image ? Lorsque Edmond Jabès écrit :

---

<sup>25</sup> . Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2006.

<sup>26</sup> . *Ibid.*

« Tu crois effacer le mot en le barrant. Ignores-tu que la barre est transparente ? Ce n'est pas la plume qui barre le mot, mais les yeux qui le lisent »<sup>27</sup>, l'auteur confirme l'idée que la matérialité de la rature, de la biffure, ne saurait être indépendante de l'action mentale que cette rature opère. En effet, même si le mot est effacé matériellement, peut-être persiste-t-il dans nos yeux ? Jabès nous indique que malgré une matérialité de la rature, seuls les yeux, porte de l'esprit, peuvent effacer un mot. On comprend donc que le sens peut persister dans l'œil du spectateur malgré la barrière visuelle de la rature.

Broodthaers choisit de faire « disparaître » le texte ; la mise en scène du vide, de l'absence, passe par le recouvrement graphique du poème de Stéphane Mallarmé. Dans mon travail, le recours au texte est fréquent. Concernant cette question de mise en scène de l'absence, je choisis également de travailler sur la matière plastique que représente le texte, notamment dans le livre *Else*<sup>28</sup>. Cependant je n'opère pas de recouvrement comme le fait Broodthaers avec ses bandes noires. Dans ce livre, j'essaie de mettre en place une correspondance entre le sens des mots, leur intonation, que je traduis par des changements typographiques. Je tente une adéquation de l'image typographique et du sens donné par le texte. Reprenant volontairement le titre d'une nouvelle d'Arthur Schnitzler<sup>29</sup>, j'ai utilisé un bref extrait de la nouvelle. Celui-ci illustre le moment où Else - personnage principal de la nouvelle, jeune femme en villégiature en Bavière pendant l'été - établit un plan destiné à la sortir d'une situation délicate, qui finira par son suicide. Acculée, contrainte par une situation qu'elle n'a pas décidée et qui la dépasse, Else est tiraillée entre la raison, le respect pour son père, son désir d'émancipation, et le salut par la mort. La façon dont Schnitzler a écrit sa nouvelle est bien particulière, elle est uniquement racontée à travers les pensées de Else, sa voix intérieure.

---

<sup>27</sup> . Edmond Jabès, *L'Ineffable, l'inaperçu*, Paris, Gallimard, 1980.

<sup>28</sup> . *Else*, Livre d'artiste sérigraphié, 2010.

<sup>29</sup> . Arthur Schnitzler, *Mlle Else*, Paris, Livre de poche, coll. Biblio Roman, 2010.



*Else*, livre d'artiste sérigraphié, tiré en 20 exemplaires, 2010

Le narrateur parle à la première personne, il est le seul personnage de la nouvelle. Rapidement, le personnage de Else ne trouve pas d'autre échappatoire que l'idée de la mort.

Y a-t-il des correspondances entre le sens du texte et la façon dont il est écrit, plastiquement (l'utilisation de la trame, la police, les italiques, les capitales, le bas de casse...) ? C'est ce que j'ai essayé de mettre en place dans ce livre, j'ai tenté de transmettre l'intonation du récit, la façon dont on lit un mot dans sa tête, et la façon dont il est écrit. Dans quelle mesure l'image du mot peut-elle être en corrélation avec son sens ? Ou, au contraire, comment la façon dont le mot est écrit peut-elle induire sa compréhension ? Lorsque Broodthaers écrit « le langage des formes doit se réunir à celui des mots »<sup>30</sup>, il s'agit d'en faire l'expérience dans ce livre. Seulement, on serait en mesure de se demander si la matérialité de la lettre est seulement capable de traduire l'essence même du texte. La forme de la lettre du mot peut-elle suffire à faire comprendre l'intention ? Lorsque Jabès nous dit que « Ce n'est pas la plume qui barre le mot mais les yeux qui le lisent »<sup>31</sup>, ne nous annonce t-il pas dans le même temps que la mise en forme plastique du mot n'a de toute façon pas d'importance dans l'interprétation. Seuls les yeux, l'esprit, seraient en mesure d'interpréter un texte. L'extrait choisi n'est pas anodin : il cristallise le moment précis où Else, acculée par ses pensées, ne trouve de solution que par l'idée de la mort, le vide. Else imagine cette mise en scène de la mort, de sa propre absence, de sa disparition. Cet extrait représente bien une mise en scène de l'absence, l'élaboration pour Else de sa propre mort. La disparition de l'héroïne pourrait-elle correspondre au « jusqu'au-boutisme » de la disparition du texte ? Est-ce que cette tentative de mise en forme plastique d'un texte est forcément vaine ?

Que ce soit par le biais de l'installation, par l'utilisation récurrente de la biffure au sein de mes travaux, ou encore par le sens même du texte que j'utilise dans mes livres, une matérialisation du vide s'opère à travers ces différentes expérimentations. Tout comme les unités de textes nues de

---

<sup>30</sup> . Marcel Broodthaers, lettre de l'artiste datée de 1968, *op. cit.* , p. 24.

<sup>31</sup> . Edmond Jabès, *L'ineffable, l'inaperçu*, *op. cit.* , p. 26.

Mallarmé, réduites à leur degré zéro par Broodthaers dans sa réinterprétation du *Coup de dés*, lorsque le vide est matérialisé, s'accompagne-t-il dès lors d'un vide de sens ? On pressent bien que cette mise en image, ou cette mise en mots du vide révèle un autre sens. Il n'existe pas de perte totale, peut-être est-ce une mise en scène de la perte ? Par ailleurs, les biffures dont font acte autant Michel Leiris que Marcel Broodthaers ne seraient-elles pas plus à considérer comme un recouvrement que comme un effacement ? Comme un ajout de matière plutôt qu'une perte de matière, de sens ? Dans mes travaux, l'utilisation de la biffure, plus qu'une suppression du sens des mots, n'agirait-elle pas plutôt comme un gain ?

## II. LA DISPARITION PEUT-ELLE DEVENIR UNE REVELATION ?

### 1. L'INTERSTICE DU DOUTE

On a vu précédemment que lorsque Marcel Broodthaers caviarde le poème de Mallarmé, il supprime toutes les indications textuelles en réduisant le texte au degré zéro de sa teneur, cependant le sens pourrait ne pas être supprimé pour autant. On se posait donc cette question : lorsque toutes les indications textuelles sont effacées, le sens du texte persiste-t-il toujours ? Un nouveau sens peut-il émerger de la biffure ?

La pièce intitulée *Personal & Confidential* se compose de deux éléments. Tout d'abord une série de quatre sérigraphies de 83 x 110 cm, représentant quatre procès-verbaux dont toutes les informations ont été recouvertes par une large bande de couleur qui vient masquer l'information. Dans un second temps, j'ai travaillé autour d'un livre d'artiste reprenant toutes les feuilles du dossier dont sont extraites ces quatre procès-verbaux, tous les éléments qui composent cette affaire juridique (procès-verbaux, photographies, rapports scientifiques, échantillons...). La totalité du livre constitue un ensemble d'environ 300 pages, et c'est volontairement que j'ai souhaité travailler uniquement à l'encre de chine et à la photocopie. En effet, ces deux médiums se réunissent dans la brillance et l'opacité de leur matière, l'encre, une fois sèche. L'utilisation d'une reliure simple en dos collé accentue davantage le caractère commun, usuel du livre que je souhaite distinguer d'un ouvrage travaillé manuellement, à tirage limité, qui se rapprocherait plus d'un ouvrage de bibliophilie<sup>32</sup>. Les seules informations laissées sont le tampon officiel du ministère de la Justice, ainsi que la mise en forme particulière et reconnaissable des procès-verbaux, constituée d'une marge importante à gauche ainsi que d'une série de tirets qui vient remplacer l'espace qui sépare normalement les mots les uns des autres. On perçoit donc en premier lieu le caractère graphique évident que constitue cette pièce,

---

<sup>32</sup> . Voir Anne Moeglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance 1981-2005*, Marseille, Le mot et le reste, coll. Formes, 2006.



transcrit par ces formes, ces bandes, qui rythment l'espace de la feuille. Le choix du bleu dans les quatre sérigraphies a été influencé par une citation de Michel Pastoureau lorsque ce dernier parle du « bleu de la justice »<sup>33</sup>. En évoquant un de ses souvenirs, Pastoureau fait état de ce bleu si particulier qu'est le bleu du drapeau français, ni clair ni foncé, ni autoritaire ni jovial, un bleu froid, neutre, un « bleu de la justice ».

Par ailleurs, dans les sérigraphies, le traitement du typon a permis de laisser des « pores » aux bandes qui recouvrent le texte. En effet, on perçoit de très fins points, quasiment invisibles, qui laissent une certaine respiration venant contredire l'opacité et la densité de ces bandes. La biffure pourrait alors avoir deux significations : d'une part, la marque recouvre, opacifie, empêche la lecture et la compréhension, mais d'autre part, la nature même de cette biffure, de cette cicatrice, laisse apparaître des « respirations », comme autant de « micro-espaces » dans lesquels pourraient se glisser une interprétation de l'événement. En présentant des documents officiels ne permettant pas d'identifier ni le type d'affaire judiciaire ni les protagonistes concernés, j'attise chez le spectateur une curiosité. Par ailleurs, le titre « Personal & Confidential » renforce le caractère secret et mystérieux de la pièce. Aucune information n'est laissée visible, aucun indice, aucun élément nous permettant de situer l'action, l'année, les acteurs... Cependant, bien que tous ces éléments soient rendus opaques à l'œil, les « respirations » signifiées par les points dans les bandes de recouvrement laissent un espace d'interprétation au spectateur, un espace de fictionnalisation. Dans *La demeure la souche*<sup>34</sup>, Georges Didi-Huberman, à propos du travail de Pascal Convert écrit : « Il faudrait alors voir dans cette insistance à dessiner le profil de ces choses disparues la marque même - la mémoire - de l'événement qui les a fait disparaître. » Tout se passe comme si la biffure cristallisait la mémoire de l'événement dont la mémoire consciente n'arrive pas à se souvenir. Si un

---

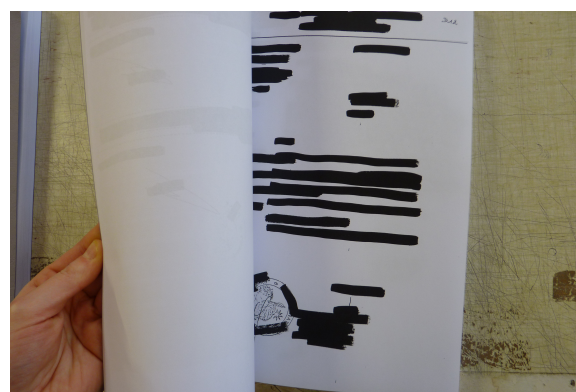
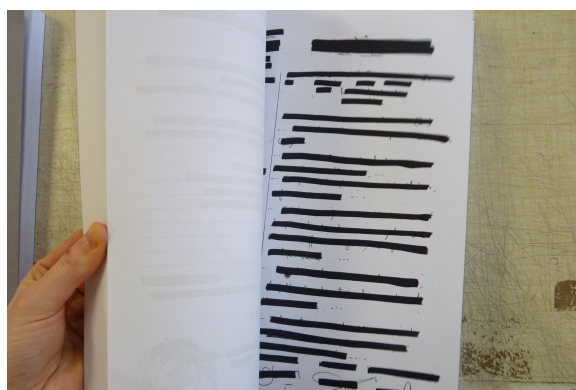
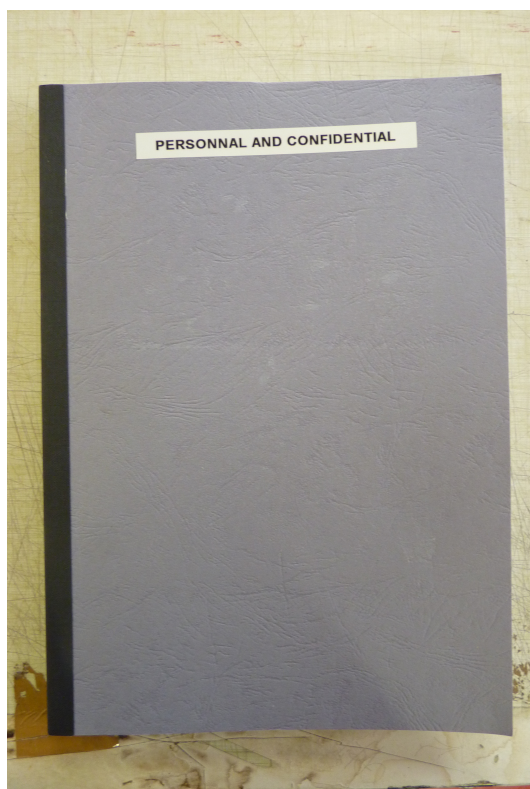
<sup>33</sup> . Michel Pastoureau, *La couleur de nos souvenirs*, Paris, Éditions du Seuil, 2010.

<sup>34</sup> . Georges Didi-Huberman, *La demeure, la souche. Apparentements de l'artiste*, Paris, Éditions de Minuit, 1999.





*Personal & Confidential*, sérigraphies sur papier glacé, 83 x 110 cm, 2011



*Personal & Confidential*, environ 300 pages, photocopies, reliure dos collé, 2012

souvenir est disparu, éradiqué de la mémoire, la biffure peut-elle s'en faire la traduction plastique ? Si la mémoire est vide, incapable de se souvenir, les traductions plastiques de cette même mémoire peuvent-elles être vraies, et légitimes ? D'un point de vue théorique, il s'agirait de se demander si un vide du souvenir peut être traduit plastiquement. C'est ce que j'essaye de mettre en œuvre dans cette pièce *Personal & Confidential*. Cette mise à distance, cette éradication du souvenir peut-elle être transmise plastiquement par la biffure ? Cette « cicatrice du manque » (en l'occurrence manque du souvenir, d'informations relatives à cette affaire), dans sa nature même (bande de couleur sérigraphiée), laisse un espace d'interprétation au spectateur. Cet espace d'interprétation place le spectateur dans une incertitude et un questionnement : aucune des interprétations ne peuvent être vérifiées, éprouvées.

Dans la version livre de *Personal & Confidential*, j'ai opéré le moins de transformations possibles entre le dossier original qui m'a été transmis et la version caviardée et photocopiée que je propose. Par ailleurs, j'ai souhaité respecter la mise en forme d'origine du dossier qui m'a été transmis : reliure dos-collé classique et bon marché, photocopies sur papier-machine... Les seules transformations opérées de ma main sont l'oblitération et le reclassement des feuilles dans l'ordre chronologique. Tout ce passe comme si dans cette pièce, l'espace virtuel du texte (en l'occurrence les non-informations que la pièce délivre) était remplacé par l'espace virtuel de l'image (les formes graphiques créées par les recouvrements à l'encre).

Le spectateur est donc en mesure d'imaginer ce qu'il veut, en fonction des rares éléments visuels que je lui restitue. Lorsque Dieter Roth agrandit des coupures de journaux jusqu'à ce que l'on n'en distingue plus le sens<sup>35</sup>, je souhaite m'approcher de son intention : projeter le texte dans un autre champ que celui du sens et de la transmission d'informations. Dans les deux cas, l'œuvre transporte le spectateur de la matérialité de la pièce à son immatérielle interprétation.

---

<sup>35</sup> . Dieter Roth, *Daily Mirror Book*, 1961, 150 feuilles de coupures de journaux, 2,9 x 2, 8 x 2 cm, Reykjavik, Vorlag Éditions.

Plus loin dans son ouvrage, Didi Huberman écrit également que nous sommes « confrontés à la mémoire comme à sa limite même, c'est-à-dire confrontés à une structure d'oubli »<sup>36</sup>. On comprend bien que la mémoire, dans sa nature propre contient le souvenir et l'oubli : la mémoire et ses manquements. En première partie, nous avons vu comment la collection peut se faire également l'expression d'un manque, comment la biffure se fait « cicatrice de ce manque », et enfin comment l'objet, l'œuvre sont à la fois matériels et résistants, mais dans le même temps se font l'expression d'une relation immatérielle à cet objet : l'espace d'interprétation. Cette immatérialité dialogue sans cesse avec la matérialité de l'objet, puisque la pièce, dans sa mise en œuvre, est la condition d'existence *sine qua non* de cette immatérialité. Mais de quelle immatérialité parlons-nous dans le travail qui nous concerne ? Peut-être de l'immatérialité du souvenir, de son caractère fugitif et en constante transformation, de sa réinterprétation continue. Dès lors on pourrait se demander si, lorsque la mémoire est vide, elle est vraie pour autant. Il s'agirait plutôt de se demander si lorsque la mémoire est vide, les espaces d'interprétations possibles de la pièce peuvent être vrais ? La fictionnalisation de l'interprétation d'une pièce comme *Personal & Confidential* (qui ne laisse paraître aucune information textuelles et factuelles) peut-elle être légitime face à la vérité que l'on ignore ?

Au même titre que lorsque j'interroge la notion de collection en première partie, je me demande si le simulacre (de la collection, de l'interprétation de l'affaire judiciaire relative à *Personal & Confidential...*) peut avoir sa place dans la vérité et la matérialité de la pièce ? La matérialité de l'œuvre peut-elle cohabiter avec l'immatérialité de son interprétation, ou de sa mise en scène ? Le simulacre peut-il exister dans le vrai ? Ces questions sont au centre du *Manuel illustré de supériorité du corps sur l'esprit*, qui prend plus la forme d'un pamphlet que d'un livre d'artiste. Ce « fascicule » sorti sur une imprimante de bureau classique est illimité dans son tirage, dans une visée de plus large diffusion.

---

<sup>36</sup> . Georges Didi-Huberman, *La demeure la souche*, op. cit. , p. 31.





Détails de *Manuel illustré de supériorité du corps sur l'esprit*, photocopies, 2011

Dans cette pièce, j'utilise l'association de photomatons avec des mots, signifiant chacun une émotion différente. Le photomaton est un portrait photographique très caractéristique, connu pour son automatisation et son industrialisation. Beaucoup utilisé par les Surréalistes, il est plus récemment présent dans une pièce de Thomas Vanden Driessche, *How to be a photographer*<sup>37</sup>. Cette pièce, qui prend la forme d'un livret composé de photomatons et de brèves annotations, joue d'un caractère didactique et pédagogique. En effet, l'artiste souhaite nous apprendre comment devenir photographe en quatre leçons. Tout le livre s'articule ensuite sur une série d'exemples (photographe de guerre, photographe contemporain, photographe kitsch...) Thomas Vanden Driessche opère une association de photomatons juxtaposés à de brèves consignes, jouant constamment sur les stéréotypes et le « cliché » de l'attitude du photographe. L'artiste nous incite à réfléchir sur le statut même de la photographie, ses lieux communs, ses répétitions... En effet, en se déguisant, se parant, se costumant de nouveaux accessoires sur chaque photomaton, l'artiste incarne dans chaque photographie un rôle différent. Thomas Vanden Driessche souhaite tourner à la dérision la posture du photographe dans notre société, et ce qu'il incarne. L'artiste souligne l'aspect superficiel, et très codifié du milieu de la création photographique.

Dans le rapport au stéréotype et aux postures redondantes, j'ai souhaité appliquer la même réflexion aux émotions. Je propose un jeu de correspondances (d'illustration ?) entre un état émotionnel (le bonheur, la folie, la douleur, le déni...) et sa représentation photographiée dans un photomaton. Ce travail présente l'incapacité pour l'artiste de proposer une représentation plastique des états émotionnels. La fin du livre se termine par cette phrase « Toutes ces émotions sont fausses car elles viennent de l'esprit ». Cette phrase met en exergue une causalité très simple : les émotions photographiées (représentées, « capturées ») sont fausses car elles sont produites par l'esprit, donc l'esprit ne peut transmettre que de

---

<sup>37</sup> . Thomas Vanden Driessche, *How to be a photographer*, 2013, visible dans son intégralité sur le site de l'artiste < <http://www.phototvdd.be/> >

fausses émotions. Cette citation se comprend avec le titre : « La supériorité du corps sur l'esprit ». En somme, tout se passe comme si la matérialité des émotions ressenties par le corps prévalait sur celles uniquement ressenties ou produites par l'esprit. Je souhaite mettre en avant l'idée que tout travail plastique n'a pas la capacité de représenter des émotions vraies, réelles, palpables. J'oppose ce constat aux émotions qui rentrent en jeu lors de la poïétique, de la production créatrice elle-même. Une fois encore dans cette pièce, il est question du « vrai » et du « faux ». Cette dualité simpliste est portée à son paroxysme lorsqu'il s'agit de placer le corps du côté du « vrai », de la sincérité qui ne peut mentir, et l'esprit du côté du « faux ». En opposant le corps à l'esprit de cette façon, c'est comme si dans le même temps j'opposais la matérialité à l'immatérialité. Tout comme lorsque saint Thomas refuse de croire en la résurrection du Christ sans avoir touché ses stigmates, je me place dans une posture d'incrédule tant que l'immatériel (en l'occurrence les émotions produites par l'esprit), ne trouvent pas de preuves tangibles dans la matérialité (en l'occurrence la matérialité du corps). Cependant, on fait l'expérience qu'une telle séparation entre le corps et l'esprit est impossible. Au même titre d'ailleurs qu'il est impossible de séparer la matérialité d'une œuvre (l'objet, présent physiquement), et la charge immatérielle qu'il véhicule. C'est de cet interstice de doute, de cet équilibre entre le vrai et le faux dans une démarche artistique dont je souhaite faire état dans le *Manuel illustré de supériorité du corps sur l'esprit*.

## 2. LA FICTIONNALISATION DU REEL

Nous avons donc vu que la matérialité et l'immatériel impalpable cohabitent au sein de mon travail, et qu'il serait insensé de vouloir les séparer, de persister dans la croyance d'une valeur plus importante du matériel sur l'immatériel (comme souhaite le démontrer le *Manuel illustré de supériorité du corps sur l'esprit*). Cependant, c'est bien cette séparation, l'éclatement de ces deux notions en entités opposables qui me poussent à reconnaître dans l'image photographique ou vidéographique une vérité intrinsèque, une « vérité de l'image ». Nous reviendrons plus tard sur cette notion-là appliquée à l'image photographique.

Le livre d'artiste *Moïra & Don Raoul*, entièrement sérigraphié, fonctionne sur le procédé classique du livre illustré, c'est-à-dire sur une alternance entre une image et un texte. En l'occurrence dans ce livre, chaque image sérigraphiée occupe la totalité de la page, tandis que le texte, concis, se regroupe en quelques mots au centre de la page. L'histoire est très simple et met en jeu deux personnages : Don Raoul et Moïra. « Moïra » signifie en grec le destin équilibré. C'est du devoir de chaque individu de respecter cette loi de partition qui impose à chaque être humain une part de bien et de mal, de fortune et d'infortune, de bonheur et de malheur, de vie et de mort ; c'est en tout cas ce à quoi sont tenus les personnages dans la mythologie grecque. La femme du livre est censée incarner cette notion de destin propre à chacun, de « lot » dévolu contre lequel on ne peut intervenir. Destin, la Moire n'est donc ni fatalité, ni prédestination : elle fixe des limites à l'exercice et à l'accomplissement de la volonté humaine, elle ne la détermine pas ; elle borne la liberté humaine, elle ne l'empêche pas. Les Moires, appelées aussi Parques dans la mythologie romaine, sont ces trois femmes chargées de tisser le fil de la vie (fonction attribuée à Clotho), de l'enrouler (rôle de Lachésis), et enfin de le couper (Atropos) : elles agissent comme le destin implacable. Le personnage de Don Raoul a commis « l'hybris » ; dans la mythologie grecque cela signifie qu'il a tenté d'outrepasser sa condition d'homme, qu'il a mis en doute les lois divines qui régissent les hommes et les demi-

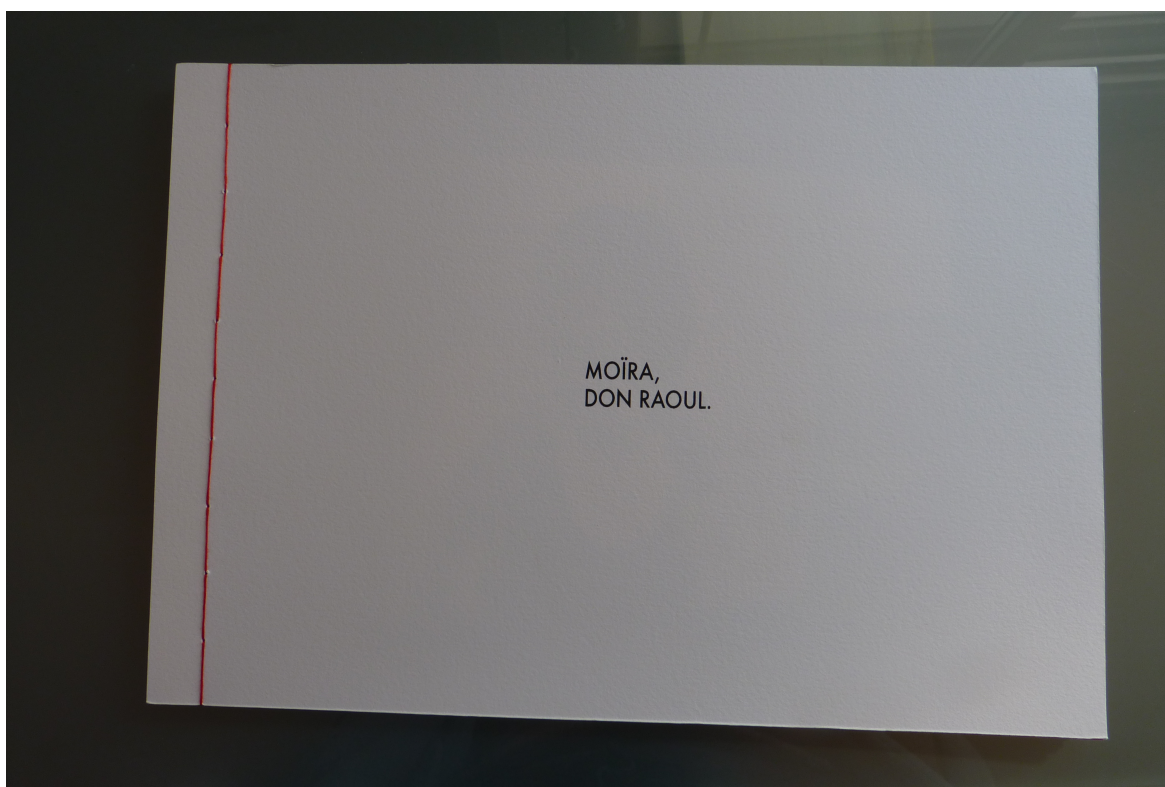
dieux. Dans l'histoire que je raconte Don Raoul est fou, car il passe sa vie à balayer la rue. Sa condition de fou nous rend cet homme misérable, mais il est avant tout libre d'outrepasser sa condition d'homme, précisément parce que sa folie ne lui en donne pas conscience. Tout se passe comme si, malgré son statut de fou qui balaye la rue comme si c'était sa maison, Don Raoul était au-dessus des lois, dont Moïra ne peut s'extraire puisqu'elle incarne ces mêmes règles, cette destinée fatale : son champ d'action est inexistant, elle n'est plus maîtresse de sa vie. Cette histoire que je raconte sommairement peut-être considérée comme une mythologie moderne, ou encore comme une allégorie mettant en scène la « moïra » et « l'hybris » personnifiées. Pour raconter ce conte, cette métaphore, j'utilise à l'inverse des personnages dont la matérialité n'est pas contestable : ces personnages ont été photographiés, eux-mêmes apparaissant sur l'écran de la télévision. Cette vérité, cette incontestabilité de la photographie a été théorisée notamment par Renger-Patzsch dans son ouvrage *Die Welt ist schön*<sup>38</sup>, lorsque ce dernier exprime à travers sa pratique photographique une volonté de « rendre un bout du réel ». Associé à la Nouvelle Objectivité, cet artiste allemand s'est efforcé de rendre compte de la manière la plus fidèle et la plus neutre qui soit le monde et les objets qui l'entourent. Il développe dès lors une pratique photographique qui met en avant la forme, la structure des objets, leurs détails... Peu de temps après Renger-Patzsch, c'est bien sûr Roland Barthes avec *La chambre claire*<sup>39</sup> qui propose une théorie de la photographie appliquée à l'étude subjective et personnelle d'un petit choix de photographies, que l'auteur « aime », tout simplement, auxquelles il est attaché ; c'est ainsi qu'une valeur affective rentre en jeu. Les notions définies par Barthes constituent une référence encore très importante dans la théorie et l'histoire de la photographie. Barthes, dans cet ouvrage, revient notamment sur le « ça a été » de la photographie.

---

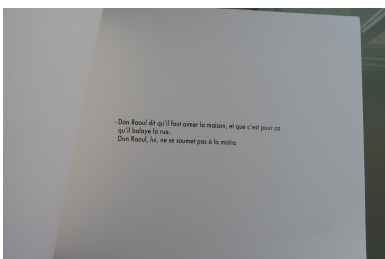
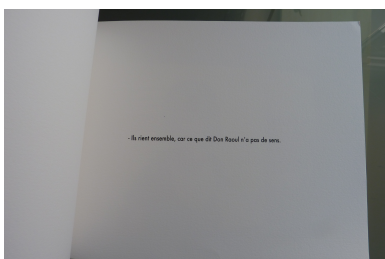
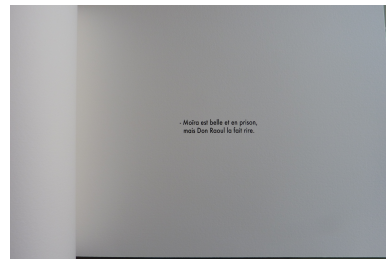
<sup>38</sup> . Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön*, Munich, Kurt Wolff, 1928.

<sup>39</sup> . Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Éditions de l'étoile, Gallimard, le Seuil, 1980.





*Moïra & Don Raoul*, livre d'artiste, sérigraphie sur Velin d'Arches, 35 x 25 cm, tiré en 10 exemplaires, 2011



Détails de *Moïra & Don Raoul*.

En effet, la photographie devient une preuve incontestable de l'existence de l'objet photographié au moment où il a été photographié :

« J'appelle "réfèrent photographique", non pas la chose facultativement réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. (...) Dans la photographie, la présence de la chose à un certain moment passé n'est jamais métaphorique. Car l'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant, en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant (...). »<sup>40</sup>

Mais plus intéressant encore en ce qui nous concerne, Roland Barthes, sémiologue de formation, compare le langage et la photographie dans leurs rapports au réel et à la vérité :

« Cette certitude, aucun écrit ne peut me la donner. C'est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même. Le noème du langage est peut-être cette impuissance, ou, pour parler positivement : le langage est, par nature, fictionnel ; pour essayer de rendre la langue infictionnel, il faut un énorme dispositif de mesures : on convoque la logique, ou, à défaut, le serment ; mais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais : elle n'invente pas ; elle est l'authentification même. »<sup>41</sup>

Bien sûr cette affirmation pourrait être remise en cause par l'arrivée du numérique dans le champ de la photographie, et avec elle la possibilité et l'utilisation quasiment automatique de la retouche. Bien que cette retouche existe, dès lors qu'elle fait partie du nouveau champ des techniques photographiques, l'image retouchée devient-elle « fausse » pour autant ? Une vérité intrinsèque de l'image photographiée ne peut-elle transcender une image photographique, même retouchée ? Quentin Bajac, dans son ouvrage *La photographie : du daguerréotype au numérique*<sup>42</sup>, revient sur cette problématique de la retouche dans la photographie

---

<sup>40</sup> . Roland Barthes, *La chambre claire*, op.cit., p. 39.

<sup>41</sup> . *Ibid.*

<sup>42</sup> . Quentin Bajac, *La photographie : du daguerréotype au numérique*, Paris, Éditions Gallimard, 2010.

contemporaine. L'auteur arrive à la conclusion qu'un nouveau rapport au réel doit s'inventer, prenant en compte la retouche numérique, mais aussi au fait que la photographie délaisse la matérialité, le grain, le soyeux du papier, pour s'inscrire dans un immatériel numérique, une composition de pixels.

Pour revenir à ce que dit Barthes, en opposant les facéties du langage à la vérité intrinsèque de la photographie, ce dernier répond à une question qui se pose également dans *Moïra & Don Raoul*<sup>43</sup> : comment faire cohabiter la métaphore du langage et la fictionnalisation de l'histoire à la capture photographique du réel, incontestable ? Même si l'on reconsidère le réel, la véracité photographique dans son contexte actuel, comment mettre en lien ce réel avec une narration, fictive ? En faisant exister l'authenticité de la photographie à la fiction du récit, je place également le spectateur dans un entre-deux, un balancement permanent entre véracité des faits (la « preuve photographique ») et fictionnalisation de l'histoire (l'outil « langage »).

Cependant, on pressent bien que ces deux notions rattachées à la photographie et au langage peuvent facilement s'intervertir. En effet, si la photographie est une preuve, une « part » prélevée au réel, qu'en est-il de la capture d'écran ? Les tubes cathodiques d'une télévision permettent au spectateur de voir une image grâce à l'oscillation d'électrons qui viennent frapper la surface de l'écran. Comme si le tangible d'une image qui apparaît à la télévision n'était rendu possible que par l'action définie d'éléments physiques impalpables comme les électrons et les ondes. La matérialité pourrait-elle prendre corps au sein de l'immatériel ? Cette même question se pose lorsque l'on parle de photographie numérique : la véracité, l'authenticité matérielle de la photographie peut-elle s'inscrire au sein de l'immatérialité du numérique ?

Cette question me semble pouvoir être posée aussi pour le souvenir. En effet, par sa nature même d'élément immatériel, le souvenir est changeant, fugitif, en perpétuelle transformation. Mais pourrait-on imaginer que précisément, cette instabilité du souvenir, son immatérialité, soit l'essence

---

<sup>43</sup> . *Moïra & Don Raoul*, livre d'artiste, sérigraphie, 2011.

même de son intangibilité ? Si une image photographique se fait la preuve tangible de l'existence d'un souvenir, ce souvenir est-il toujours aussi fugitif et changeant ? Et inversement, si l'image photographique se trouve support du souvenir, peut-elle être à son tour changeante, mutante, instable (avec la possibilité de retouche à l'infini dans la photographie numérique) ?

Dans la plupart de mes travaux, l'utilisation de la photographie est récurrente mais apparaît toujours comme élément de départ de la création, comme « document-source » auquel j'applique une transformation (qui passe très souvent par la sérigraphie et le tramage de l'image). Tout se passe comme si j'exploitais l'image photographique car elle est garante d'une authenticité et d'une véracité infaillible, au sein de laquelle la fictionnalisation des événements et la mutation des souvenirs interviennent. En somme, c'est comme si je devais asseoir la fictionnalisation, l'interprétation, l'espace immatériel des travaux au sein même d'une vérité de l'image. Par la vérité de l'image, tenter de rendre une vérité au souvenir, une matérialité.

Toutes ces tentatives plastiques qui mettent en jeu la fictionnalisation du langage avec la matérialité de l'image photographique (ou au contraire les mises en doute de cette cohabitation) se caractérisent également par le dialogue qu'elles insinuent. Plus simplement, lorsque l'on crée un livre, il est destiné à quelqu'un, à un lecteur, à un « autre ». On comprend bien que le destinataire n'est jamais clairement défini, et si toutefois il réussit à être identifié, ne se substitue-t-il pas à l'auteur lui-même ? L'auteur comme destinataire, les *alter ego* comme autres possibles, receveurs.

### 3. MALGRE TOUT, UN DIALOGUE SE MET EN PLACE

Pour revenir aux problématiques soulevées par le travail de Broodthaers et de Mallarmé, Jacques Rancière explique clairement qu'une « surface d'échange » est présente dans les deux œuvres :

« Tous ces cas mettent en œuvre une idée de la surface strictement opposée au paradigme moderniste : la surface n'y est pas la gardienne de la pureté de l'art à travers la pureté picturale. Elle est au contraire une surface d'échange où les procédures et les matérialités des arts glissent les unes sur les autres, où les signes deviennent des formes, et les formes deviennent des actes. (...) Les formes de l'art alors ne se distinguent pas des propositions du langage. La plastification du poème de Mallarmé s'inscrit dans cet espace d'échange. "L'image" du poème qu'il propose suspend le mariage heureux de l'écriture et de l'espace »<sup>44</sup>.

On comprend donc bien que pour la pièce *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*<sup>45</sup>, l'espace immatériel du mot et du langage dialogue avec la matérialisation, la spatialisation du poème. Même lorsque Broodthaers supprime toutes les indications textuelles de Mallarmé, la mise en espace du poème, sa « plastification », permet un dialogue avec l'œuvre de Mallarmé. En effet, dans sa composition de l'œuvre, Mallarmé déjà prenait en compte l'aspect graphique et visuel de son poème ; à cet égard Jean-François Chevrier revient brièvement sur ce point :

« Mallarmé a dégagé lui-même les points forts de la "tentative" de spatialisation du langage poétique qu'est le *Coup de dés*. Dans la préface du poème, il parle "d'espacement de la lecture". Il s'agissait pour lui de transformer le poème en une trame mobile. Il indique l'importance des blancs, qui sont une composante ordinaire du poème, distinct du bloc de prose. La trame mobile transgresse la grille rigide ».

Mallarmé parle déjà « d'espacement de la lecture », « l'espace des mots » de Broodthaers n'est pas loin. En somme, c'est comme si la matérialisation

---

<sup>44</sup> . Jacques Rancière, *L'espace des mots de Mallarmé à Broodthaers*, Nantes, Musée des Beaux-arts de Nantes, 2005.

<sup>45</sup> . Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, *Image.*, op. cit. , p. 23.

opérée par Broodthaers dialoguait tout de même avec l'immatérialité du langage et de l'espace des mots créé par Mallarmé. C'est peut-être d'autant plus clair lorsque l'on connaît cette phrase de Broodthaers « le langage des formes doit se réunir à celui des mots<sup>46</sup> ». En effet, l'artiste belge affirme sa volonté de faire exister dans un même espace la matérialité formelle d'une œuvre d'art, sa plasticité, et l'immatérialité du langage, son espace d'interprétation. On constate donc un dialogue au sein même de l'œuvre de Broodthaers entre deux espaces, deux notions, la matérialité et l'immatérialité, un espace dans lequel les mots et leur immatérialité se tissent entre eux.

Ce dialogue que l'on peut constater dans cette œuvre et que j'ai souhaité retranscrire dans *Personal & Confidential*, met également en lumière un dialogue entre le créateur et le receveur. On comprend bien que toutes ces tentatives plastiques qui prennent souvent forme au sein du médium livre, ou du moins résident dans un dialogue entre l'image et la forme écrite (porteuse de sens ou non), appellent à un autre dialogue : celui de l'auteur, du créateur au destinataire, au lecteur, au spectateur. Le créateur, dans une démarche autocentrée, ne peut-il pas vouloir avant tout dialoguer avec lui-même ? Si l'auteur et le receveur sont regroupés sous une même personne, peut-on envisager une multitude d'*alter ego*, incarnant tour à tour différents personnages, à même de produire différentes interprétations ?

Le dialogue, l'évocation de cet autre peut donc s'établir de manières bien différentes. Pascal Convert, avec sa pièce *Joseph Epstein, Paula Epstein et leur fils Georges Duffau-Epstein*<sup>47</sup> engage lui aussi un dialogue. Un dialogue au sein du cercle familial Epstein, mais aussi, et plus largement, un dialogue entre l'Histoire (en l'occurrence le rôle de la Résistance française pendant l'occupation par le régime nazi à partir de 1943) vue à travers le prisme d'une histoire familiale. D'ailleurs l'artiste

---

<sup>46</sup> . Lettre de Marcel Broodthaers datée de 1968, parue dans le catalogue de l'exposition, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume-Réunion des Musées Nationaux.

<sup>47</sup> . Pascal Convert, *Joseph Epstein, Paula Epstein et leur fils Georges Duffau-Epstein*, 2009, grisaille sérigraphiée sur verre, deux éléments, 95 x 67 cm chaque élément, Collection du Centre Georges-Pompidou.

tente, dans une certaine mesure, de dialoguer lui aussi avec cette figure assez méconnue qu'est Joseph Epstein. En effet, Pascal Convert a entrepris tout un travail autour de Joseph Epstein, à travers la réalisation de sculptures<sup>48</sup>, de sérigraphies<sup>49</sup>, mais également en réalisant des reportages<sup>50</sup>, une série d'entretiens, de discussions et un livre<sup>51</sup> concernant cette famille Epstein. Comme obnubilé par cet homme, Pascal Convert dans la multitude de ses propositions plastiques, littéraires ou filmiques nous propose un dialogue avec cette figure de la Résistance. Il est intéressant de remarquer que l'artiste a recours autant à la forme plastique qu'à la formulation littéraire. Là encore, pourrions-nous y déceler un espace commun à l'intérieur duquel cohabiteraient langage des formes et formes des mots ? Ce rapprochement engendrerait-il dès lors un dialogue ?

Jenny Holzer, artiste américaine née en 1950, se fit connaître en apposant des affiches dans les rues de Manhattan, sur lesquelles on pouvait lire des phrases courtes, comme autant de lieux communs du discours. Ces affichettes, qu'elle nomme des *Truisms*<sup>52</sup>, ont été rédigées et classées par ordre alphabétique entre 1977 et 1979. L'artiste laisse libre cours à son humour, son ironie, sa colère, en parodiant des poèmes déjà existants, des « phrases toutes faites » :

A LITTLE KNOWLEDGE CAN GO A LONG WAY  
 BEING HAPPY IS MORE IMPORTANT THAN EVERYTHING ELSE  
 PAIN CAN BE A VERY POSITIVE THING

Dans ses *Truisms* Jenny Holzer utilise des phrases qu'elle considère sorties d'un discours formaté. Elle donne à reconsidérer ces phrases que

---

<sup>48</sup> . Pascal Convert, *Le temps scellé*, 2009, Cristal brisé, plâtre, métal, 59 x 165 x 174 cm, 1386 kg, œuvre intégrée aux collections du Centre Georges-Pompidou en 2009.

<sup>49</sup> . Pascal Convert, *Joseph Epstein, Paula Epstein et leur fils Georges Duffau-Epstein*, op. cit. , p. 45.

<sup>50</sup> . Pascal Convert, *Bon pour la légende*, film 60 minutes, 2007.

<sup>51</sup> . Pascal Convert, *Joseph Epstein bon pour la légende – Lettre au fils*, Éditions Atlantica-Séguier, 300 pages, septembre 2007.

<sup>52</sup> . Jenny Holzer, *Truisms*, 1977-1979, phrases imprimées et collées sur des affichettes, elles-mêmes collées dans les rues de Manhattan. Il existe désormais une version en ligne, disponible sur le site internet <<http://mfx.dasburo.com/art/truisms/>>

l'on ne connaît que trop pour leur redonner leur sens original. Il s'agit dans ce travail de faire naître une nouvelle forme de vérité de ces formes discursives banales et stéréotypées. Cette « vérité », ce nouveau sens donné aux mots s'exprime dans le travail de Jenny Holzer par la mise en espace de l'œuvre : en retirant les phrases de leur contexte original et en les mettant en scène dans l'espace public. Les mots sont constitutifs chez Jenny Holzer, c'est en cela qu'elle peut être affiliée au mouvement conceptuel, mais à la différence près qu'il s'agit pour elle d'utiliser les mots pour les ancrer de nouveau dans le réel, et non pas pour produire un discours sur l'art, ou de faire usage du langage comme reflet de l'art. Chez Jenny Holzer, on constate également un dialogue constant entre l'immatérialité et la réalité, la matérialité. L'immatérialité des mots et de leur mode de monstration (qui se trouve être majoritairement des projections numériques ou bien des diodes électroluminescentes) dialogue et fait corps dans l'œuvre avec la matérialité de l'ancrage environnemental, la matérialité de l'espace urbain dans lequel les œuvres de Jenny Holzer existent.

Ces deux artistes créent dans leurs œuvres des espaces de discussion, des dialogues, entre la création et l'interprétation, entre le créateur et le spectateur. Ils mettent en place dans leur travail un va-et-vient entre la matérialité de l'œuvre et son immatérialité. On pressent bien que ce jeu de va-et-vient, comme autant d'allers retours dans une discussion, placent également le spectateur dans un entre-deux, un seuil. Le dialogue que peut entreprendre le spectateur avec une œuvre de Pascal Convert ne cessera pas pour autant de tourner autour des questions d'absence, de perte. Dans une pièce qui date de 1993 intitulée *Lustmord*<sup>53</sup>, Jenny Holzer présente des écrits avec des ossements tatoués. *Lustmord*, qui peut être la traduction allemande de crime sexuel incluant le viol, présente une série de projections, de caissons lumineux, de boîtes d'ossements, de photographies dans lesquels sont mis en scène des textes, qui ont inspiré Jenny Holzer après la révélation de crimes de guerre en Bosnie. Cette œuvre entend mettre en scène ces éléments dans une

---

<sup>53</sup> . Jenny Holzer, *Lustmord*, 1993, installation.



double atmosphère. Des éléments contradictoires cohabitent dans l'installation qui prend la forme d'une tombe. Tout d'abord des éléments qui semblent renvoyer à l'idée de tendresse et à la sensualité (comme les clavicules ou les bouts des doigts), et dans le même temps, le spectateur qui est confronté à la violence des textes, la présence d'ossements symbolisant la mort, mais également la mort de la féminité. L'exposition entend faire retentir cette dualité qui réside chez l'homme : l'amour et le côté obscur de la psyché. Donner à voir et faire ressentir au spectateur l'extrême violence qui prend naissance dans des crimes de guerre. Bien que Jenny Holzer se revendique être une artiste engagée et que Pascal Convert quant à lui n'est jamais présenté comme tel, il réside cependant à mes yeux dans le travail de chacun d'eux une expression tout aussi violente et engagée de la perte et de l'absence.

Ces deux problématiques sont traitées de manière bien différente, expressives et littérales chez Jenny Holzer, elles deviennent sibyllines et plus effacées chez Pascal Convert. C'est une sorte d'entre-deux, d'équilibre entre ces deux pratiques artistiques dont je souhaite faire état dans mon travail plastique : une force d'engagement traduit par une pudeur plastique.

### III. UNE RENCONTRE SUR LE SEUIL

#### 1. LA MECANISATION DU TRAVAIL PLASTIQUE : UNE MISE A DISTANCE VOLONTAIRE

Je n'ai que très peu mentionné un procédé graphique qui revient fréquemment dans mon travail : l'utilisation de la sérigraphie. En effet, dans la plupart des travaux traités plus haut, je ne mentionne pas l'utilisation de l'image imprimée elle-même et des caractéristiques qu'elle recouvre. La sérigraphie est un procédé d'impression qui permet, par sa nature même, de réduire l'action directe de la main dans la création de l'œuvre. Le procédé mécanique, composé d'une succession de transformations de l'image par l'utilisation de différentes machines, met en place une distance physique entre la main et le travail plastique. Si le pinceau peut devenir le prolongement du doigt chez le peintre, l'utilisation d'un procédé d'impression multipliant les couches et la mutation de l'image par l'emploi d'un procédé mécanique rend de plus en plus difficile la métaphore. Mais dès lors que le procédé même de création de l'œuvre est mécanisé, une distance se met-elle en place forcément entre le créateur et son œuvre ? Si je constate une mise à distance dans mon travail plastique, ne pourrait-il s'expliquer que par l'utilisation du procédé sérigraphique ?

Cette notion de mise à distance entre l'artiste et l'œuvre qu'il crée, cette sorte de « désubjectivation » artistique fait son apparition dès la fin des années 1950 avec l'utilisation du procédé sérigraphique dans le champ de l'art. C'est grâce à Pierre Restany que l'on fait la connaissance du travail d'artistes utilisant ce procédé de reproduction photomécanisé. En 1965, le critique qui a écrit quelques années auparavant les manifestes nouveaux réalistes, organise à la galerie J. une exposition intitulée « Hommage à Nicéphore Niepce », qui réunit des artistes comme Alain Jacquet, Pol Bury, Gianni Bertini, Mimmo Rotella... Restany explique le nom donné à l'exposition par le fait que toutes les œuvres présentées utilisaient le procédé photographique (clichage direct sur

papier, toiles ou plaques métalliques émulsionnées, analyse et report de trame, impression sérigraphique à grand tirage sur tissu ou matière plastique). Le procédé de report photographique sur sérigraphie, qui est à la base du Mec-art<sup>54</sup> était déjà bien connu des dessinateurs industriels et des publicistes. Il consiste à reporter la trame d'une photographie sur un support de soie et à imprimer le cliché après encrage, sur papier, toile ou tout autre matériau. En 1961, c'est Andy Warhol le premier qui décide d'avoir recours à cette technique dans sa peinture de façon à obtenir, à l'exclusion de tout effet subjectif ou manuel, une image-objet susceptible d'entrer dans différentes combinaisons : agrandissement, multiplication, répétition... Rauschenberg reprend le procédé et en fait usage notamment dans ses *Combine Paintings*. L'utilisation de la sérigraphie marque le passage du relief au plan. Anne Tronche dans le catalogue d'une rétrospective consacrée à Bertini<sup>55</sup> explique la distinction qui se fait alors entre les artistes américains et les artistes français utilisant pourtant tous le même procédé photomécanique : « Pour Warhol ou Rauschenberg, le cliché reporté correspond au transfert sur un plan bidimensionnel de la notion de ready-made, l'image est traitée comme un simple objet trouvé. Pour les Mec-artistes européens en revanche, le cliché reporté est un élément actif d'intervention sur le champ visuel, le catalyseur de la restructuration mécanique de l'image. »<sup>56</sup> On constate donc une différence conséquente dans la signification de l'utilisation de l'image imprimée. Elle serait chez les artistes américains l'expression d'une mise à distance formelle, alors qu'elle deviendrait chez le groupe d'artistes français une possibilité de restructuration de l'image. Tout se passe comme si la parcellisation de l'image en points (la trame propre au transfert d'une image en report mécanisé) pouvait devenir non plus un éclatement de l'image, mais bien une nouvelle structure, un nouveau liant. On peut se demander si l'éclatement de l'image serait alors véritablement en mesure

---

<sup>54</sup> . Abréviation de « Mechanical Art », mouvement fondé par Alain Jacquet et Mimmo Rotella en 1964.

<sup>55</sup> . *Bertini*, rétrospective 1948-1984, Catalogue de la Fondation Nationale des arts-plastiques et graphiques, 1984, Paris.

<sup>56</sup> . *Ibid.*

de lui conférer une nouvelle structure cohérente ? Le « geste » pictural, cher aux Expressionnistes, ne se dessinerait-il pas derrière cette transformation mécanisée de l'image ? Bien que ces artistes revendiquent une mise à distance entre le créateur et l'image produite, la nature de la transformation de l'image, sa mutation, ne serait-elle pas l'expression d'une nouvelle picturalité ? À mes yeux, un autre enjeu se dessine lorsque j'utilise un procédé photomécanique dans mon travail plastique. Bien sûr, on constate une « désubjectivation » du travail ; d'un point de vue formel il s'agit de s'effacer, de masquer la signature. Mais dans le même temps, la trame peut également se faire l'expression d'une respiration (rythmée non plus par l'inspiration et l'expiration, mais par l'alternance de points et de vides), d'un « espace d'interprétation » dont j'ai déjà fait mention lorsque je parlais de la biffure dans la pièce *Personnal & Confidential*. En effet, dans cette pièce, malgré l'importance (graphique et symbolique) des bandes qui viennent barrer le texte, des petites respirations, des « pores » sont visibles plastiquement dans ces larges bandes, rendues grâce au procédé sérigraphique.

Dans le livre d'artiste intitulé *Fernande*<sup>57</sup>, je propose un extrait du livre de Marguerite Yourcenar *Souvenirs pieux*<sup>58</sup>. L'extrait cité est la description que l'auteur fait de la photographie de sa mère morte en couches. Le livre fonctionne sur un système de pliage : de format carré plié, l'ouvrage se manipule dans le sens de la lecture classique au début, puis se transforme, se déplie pour laisser apparaître au verso la reproduction d'une photographie. Il ne s'agit pas de la photographie dont parle Yourcenar, du portrait funéraire de sa mère. Il s'agit en fait d'un daguerréotype de nu d'une femme, réalisé par le photographe Jean Agélou. C'est la première photographie de nu que l'on ait retrouvée qui n'était pas destinée à un usage académique pour le dessin ou la sculpture, mais bien pour sa fonction charnelle, érotisante, d'un corps de femme nue photographié. Enfin, le modèle d'Agélou, photographié sur cette image s'appelait également Fernande, comme la mère de Yourcenar.

---

<sup>57</sup> . *Fernande*, livre d'artiste, sérigraphie, pliage, 2010.

<sup>58</sup> . Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1981.



Détails de *Personal & Confidential*, sérigraphie

Dans ce travail, un décalage semble se créer entre le texte de Yourcenar et la photographie sérigraphiée qui l'illustre. En effet, les quelques phrases que j'ai choisi de retranscrire offrent la description de la mère de Yourcenar sur son lit de mort :

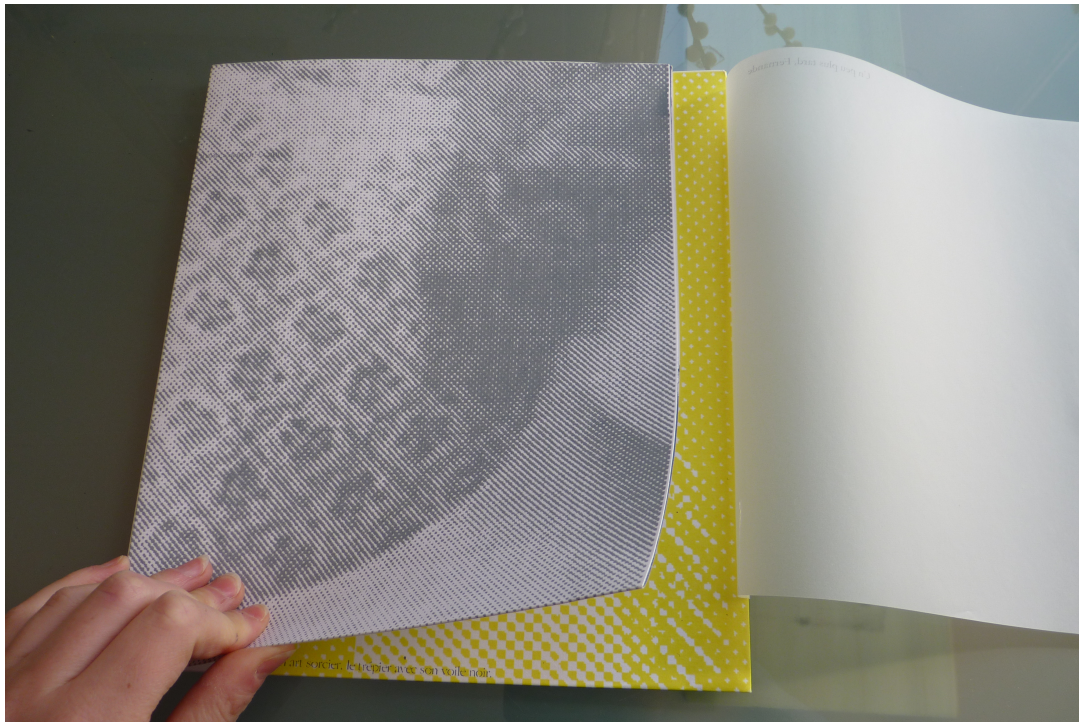
« Les trois femmes avaient arrangé Fernande avec le plus grand soin. Elle donne surtout l'impression d'être exquisément propre : les coulées de sueur, le suintement des lochies ont été lavées et séchées ; une sorte d'arrêt temporaire semble se produire entre les dissolutions de la vie et celles de la mort. (...) Tandis que dans ses portraits de jeune fille et de jeune femme Madame de C. n'offre au regard qu'un visage agréable et fin, sans plus, certaines au moins de ses photographies mortuaires donnent l'impression de beauté. » <sup>59</sup>

Cet extrait peut donc sembler aller à l'encontre de la photographie que j'ai choisi de lier au texte. Cependant, ce texte et cette photographie rassemblés semblent aller au-delà du paradoxe qui opposerait la mort et la vie. Un décalage est créé, mais une cohabitation, un dialogue semble être possible entre ces deux éléments. Concernant uniquement les images, un écart est créé entre le référent réel (le daguerréotype original) et l'image produite (la sérigraphie). La mutation de l'image, et sa reproduction mécanique, même la plus fidèle qu'elle soit, semble produire une différence, une mutation, une transformation, une mise à distance entre l'image originale et son *alter* imprimé par le biais de la sérigraphie.

---

<sup>59</sup> . Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, op.cit., p. 51.





*Fernande*, sérigraphie, 2010



Livre intégralement déplié, verso

Les installations dont j'ai parlé dans la première partie sont une somme de plusieurs images imprimées, sérigraphiées. Elles mettent donc toutes en œuvre cette distance, matérialisée par la mécanisation du procédé sérigraphique ainsi que par le décalage, la parcellisation de l'image originale pour devenir une image sérigraphiée, tramée. Cependant, on remarque que dans chacune des images, je réintègre une « subjectivité picturale » qui se caractérise soit par les coulures, soit par l'écriture manuscrite qui vient se superposer à l'image imprimée. Par « subjectivité picturale », il faut entendre une action non-mécanisée qui intervient sur une image imprimée mécaniquement. Les coulures de l'encre sérigraphique encore mouillée, qui a traversé la soie de l'écran sont une manifestation picturale qui amène une subjectivité, une expressivité de l'image imprimée.

Dans une série, composée de quatre sérigraphies, je questionne justement cette relation entre image imprimée (mécanisation de la reproduction) et intervention du dessin. Ces quatre sérigraphies représentent un bord de route de campagne, dans une luminosité « entre chien et loup ». Cette photographie, que j'ai prise en fin de journée, symbolise également cet « entre-deux », ce « seuil » dont j'ai parlé précédemment. Entre le jour et la nuit, entre la nature et l'urbanisation : un espace intermédiaire. Sur ces quatre tirages, quatre formes géométriques, des triangles dessinés à la mine de plomb volent dans les formats et semblent unifier les quatre tirages. La distance, présente dans ce travail, se comprend par la mécanisation de l'image imprimée, qui plus est, se trouve tirée en quatre exemplaires similaires. Mais elle est tout de suite remise en cause par ces formes dessinées qui semblent réelles, presque palpables, vivantes à l'intérieur de cet espace imprimé.

On comprend bien que dans mon travail, alors que je veux volontairement tenir le spectateur à distance, physiquement et symboliquement, je lui donne des indices, des traces de ma subjectivité, de ma présence derrière ce travail plastique. Un dialogue avec le spectateur commencerait-il à se mettre en place ?





Série de quatre sérigraphiées, rehaussées à la mine de plomb

## 2. LA TRAME QUI TISSE

L'utilisation de la trame dans *Fernande*<sup>60</sup> prend différentes formes. Le texte présent dans le livre, sous forme de courtes phrases, se trouve parfois superposé à la trame de l'image photographique sérigraphiée, ce qui complique sa lecture. J'ai souhaité rompre la linéarité de la lecture du texte : en brisant la trame narrative par l'usage d'une trame graphique sérigraphiée. Dans la sérigraphie de la photographie qui occupe tout le verso du livre déplié, la trame que j'ai utilisée est très fine, et donne une légère sensation de « surimpression », comme s'il y avait un décalage dans l'impression. Cette sensation de vibration de l'image ne fait que renforcer son caractère vivant. Presque un hologramme, la femme nue qui défie le spectateur du regard semble s'animer sous nos yeux. Cette impression est très présente également dans une pièce de Pascal Convert que j'ai déjà citée précédemment, *Joseph Epstein, Paula Epstein et leur fils Georges Duffau-Epstein*<sup>61</sup>. L'artiste a sérigraphié une photographie au dos d'un plexiglas épais qui, présentée de face, donne également cette sensation de vibration de l'image.



Pascal Convert, *Joseph Epstein, Paula Epstein et leur fils Georges Duffau-Epstein*

---

<sup>60</sup> . *Fernande*, livre d'artiste sérigraphié, *op. cit.*, p. 51.

<sup>61</sup> .Pascal Convert, *Joseph Epstein, Paula Epstein et leur fils Georges Duffau-Epstein*, *op. cit.* , p. 45.

Par ailleurs, un autre type de trame apparaît dans le livre d'artiste. Des bandes jaunes à certains endroits du livre rythment la lecture et opèrent un lien graphique entre le texte et l'image. Ces bandes de couleurs tramées dirigent également le sens de lecture et la manipulation du livre qui se termine par un déploiement total et la découverte de la photographie sérigraphiée d'après le daguerréotype de Jean Agélou.

L'utilisation de la trame au sein d'un travail plastique, tout comme l'emploi du procédé photomécanisé, peut être l'expression d'une distance physique entre le créateur et son œuvre, pour mettre en avant une plus grande « désubjection » du travail. Dans le cadre de *Fernande*<sup>62</sup>, la superposition des trames (trames de photographie et trames de texte) provoque également un obstacle de plus. Cette fois-ci la distance n'est plus entre l'artiste et son travail, mais entre le travail et le spectateur. Lorsque la lecture est perturbée par les effets graphiques que provoque la superposition des trames, une mise à distance du spectateur par rapport à la compréhension de l'œuvre se met en place. La trame n'est finalement pas autre chose qu'une succession de vides et de pleins, de points et d'espaces entre ces points. Cependant, on serait en mesure de se demander si la trame, dans la succession de vides et de pleins qu'elle propose, ne donnerait pas, plus qu'une fragmentation de l'image et une mise à distance entre le créateur et son œuvre, un espace de vibration, une vivacité, une réalité de l'image ? Au-delà de cette mise à distance volontaire que je mets en place par l'utilisation de la trame, le spectateur ne pourrait-il pas se trouver dans une position de dialogue et de confrontation réelle avec l'œuvre (ses personnages, son histoire, ses images) ?

Jean-François Chevrier, dans son ouvrage *La trame et le hasard*<sup>63</sup>, revient sur les différents sens que peut revêtir ce terme. Mais tout d'abord, il serait intéressant de revenir sur l'étymologie du mot trame qui vient de *trama* et qui signifiait déjà en latin la trame du tissu (la trame se tissant avec la chaîne). Mais de manière figurée, à travers la métaphore du

---

<sup>62</sup> . *Fernande*, livre d'artiste, *op. cit.* , p. 51.

<sup>63</sup> . Jean-François Chevrier, *La trame et le hasard*, *op. cit.* , p. 14.

tissage, la trame désigne également le complot, l'intrigue. Comme l'explique Chevrier, « cette trame peut très bien être rompue. La trame peut être déchirée comme le fil peut être coupé »<sup>64</sup>. L'auteur termine son introduction en rappelant que le mot « trame » a été adopté également dans le vocabulaire de la reproduction photomécanique : « elle désigne le quadrillage qui est interposé entre l'original et le support sensibilisé »<sup>65</sup>. Enfin, l'auteur conclut en annonçant une partie du livre sur la notion de la trame en architecture et en urbanisme. En laissant de côté cette dernière partie, les deux notions présentes dans mon travail sont bien l'enchevêtrement de la trame photomécanique (une trame graphique) dans celle de l'intrigue (une trame narrative). Ces deux notions sont mises en jeu notamment dans le livre d'artiste *Else*<sup>66</sup>. Déjà cité, ce livre ne présente que du texte, dont graphiquement, chaque mot, chaque lettre est tramée, de façon plus ou moins grossière, avec des typographies différentes. J'ai tenté dans ce livre de mettre en jeu précisément ce tissage entre la trame graphique et la trame narrative (l'intrigue) dont parle Jean-François Chevrier. En effet, dans ce livre j'ai essayé d'installer un jeu entre le sens des mots, et leur traduction graphique (typographique, forme de la trame...). Une adéquation entre l'image typographique et le sens donné par le texte est-elle possible ? Y-a-t-il des similitudes entre le sens du texte et la façon dont il est écrit, plastiquement ? Peut-on comparer, traduire plastiquement, transcrire, transposer le sens d'un mot par la façon dont il est écrit ? Le sens d'un mot change-t-il selon sa typographie ?

---

<sup>64</sup> . Jean-François Chevrier, *La trame et le hasard*, op. cit. , p. 14.

<sup>65</sup> . *Ibid.*

<sup>66</sup> . *Else*, livre d'artiste sérigraphié, op. cit. , p. 26.





Détails des pages de *Else*, sérigraphie, 2010

Ce que j'ai essayé de mettre en place dans ce livre, c'est de transmettre l'intonation du récit, la façon dont on lit un mot, et la façon dont il est écrit (sa taille, son corps, sa typographie). L'image mentale du mot quand on lit un texte peut-elle être traduite plastiquement par un choix précis du caractère et de la police ? Par exemple, l'ironie peut-elle être traduite par les italiques, la stupéfaction par le gras, ou encore la tristesse par une trame plus fine et élancée que celle qu'on utiliserait pour représenter la surprise ? Je me demande si effectivement une similitude dans le sens et dans les formes est possible, et si oui, dans quelle autre dimension nous projette cette similitude. Ni vraiment un livre, pas complètement de l'image, je joue sur l'ambiguïté de nature du texte, comme élément graphique et sémantique. Les recherches plastiques que j'applique au texte lui donnent d'autres fonctions que celles de sens, de transmission d'informations. Le traitement graphique de ce texte le projette dans un champ plastique, sans pour autant lui enlever toutes ses facultés sémantiques. J'aime me trouver dans cet entre-deux mal défini, à la lisière entre l'écrit et l'image, aucun des deux ne prenant le pas sur l'autre.

Par ailleurs, le changement de typographie pour quasiment chaque mot impose au lecteur une difficulté supplémentaire : en effet, la linéarité et la fluidité de la lecture ne s'opèrent plus aussi aisément que lorsqu'on lit un ouvrage ayant la même police de la même taille tout au long de l'ouvrage. Pour continuer à citer Chevrier, voilà ce que l'auteur nous dit à ce propos : « (...) Paradoxe d'une identité narrative construite sur des ruptures de la trame chronologique. »<sup>67</sup> En effet, le caractère non-linéaire, non-automatique de l'utilisation de la trame dans les différentes typographies induit des ruptures sur la trame chronologique, la trame narrative de l'extrait du livre d'Arthur Schnitzler. Tout se passe comme si, la mise en jeu volontaire de ruptures au niveau graphique (trames différentes sur des typographies différentes) favorisait des ruptures dans la continuité narrative de l'histoire.

---

<sup>67</sup> . Jean-François Chevrier, *La trame et le hasard*, op. cit. , p. 14.

Lorsque Jean-François Chevrier parle de la trame, il l'associe à la notion de hasard. Parfois même, et par rapport à mon travail, c'est cet aspect-là qui fait sens, Chevrier associe le hasard à la « mémoire individuelle involontaire »<sup>68</sup>, qui pourrait faire écho à « l'inconscient de la création » dont j'ai déjà parlé. Pour reprendre une citation : « L'irruption du hasard dans une trame biographique altère le modèle linéaire du récit. Le fil du récit enchaîne des faits ; mais ceux-ci dévient le cours narratif quand ils se manifestent et agissent en événements intempestifs. »<sup>69</sup> Ici, Chevrier ne parle plus en premier lieu d'une trame graphique (celle d'une image photographique qui a été traitée mécaniquement), mais bien d'une trame symbolique, comme « fil directeur » d'une vie, d'une expérience artistique qui peut dévier le cours des choses. Cette citation nous amène à réfléchir à la façon dont, spécialement dans mon travail, la trame graphique peut se faire l'écho d'une trame symbolique, d'une trame autobiographique. L'utilisation de la trame serait-elle la possibilité d'un lien, et d'une mise à distance de l'autobiographique dans mon travail plastique ? Dans l'exemple précis du livre *Else*, l'interprétation de l'extrait de la nouvelle de Schnitzler laisserait-elle entrevoir une association autobiographique par l'utilisation de la trame ? Cette même trame joue-t-elle du hasard, de l'inconscient de la création ? À quel moment la trame graphique, la trame narrative, et la trame autobiographique se tissent-elles entre elles dans mon travail plastique ? Est-ce même décelable véritablement ? Si les fils de ces trames, de ces chaînes sont bien tissés, serrés, peut-être deviennent-ils indissociables ? Pour revenir à la question de la mise à distance qui existe entre ma personne et les éléments personnels qui entrent en jeu dans mon travail, peut-être que l'enchevêtrement de la trame, son tissage, mélange et indistingue ces éléments ?

---

<sup>68</sup> . Jean-François Chevrier, *La trame et le hasard*, op. cit. , p. 14.

<sup>69</sup> . *Ibid.*

### 3. LE COMPROMIS AUTOBIOGRAPHIQUE

Le livre d'artiste, forme privilégiée dans mon travail plastique, n'est bien sûr pas sans rappeler mon goût pour l'écrit et le texte. D'ailleurs, là encore réside un lien avec la trame. Le mot texte, issu du latin *tessere* signifie « tisser » (participe passé du latin *textus* d'où est dérivé le mot français « tissu »). Le tissu contient une trame, une chaîne, que l'on retrouve dans un texte. On a vu que la trame du texte pouvait apparaître du point de vue de l'intrigue narrative (succession d'idées qui suivent une narration, une grille), mais qu'elle peut apparaître formellement lorsque l'image du texte est tramée. L'écriture est le préalable à l'existence même du texte et du livre, mais dès lors, comment considérer qu'un livre d'artiste puisse, dans certains cas, s'affranchir complètement d'une des fonctions ancestrales propres au livre : le livre comme support de l'écriture ? On comprend que l'artiste qui fait des livres d'artiste est à la fois artiste et écrivain, sans toutefois n'être complètement ni l'un ni l'autre. Il est intéressant de remarquer qu'on ne dit pas d'un artiste qu'il écrit des livres, de même qu'on ne dit pas d'un artiste qu'il peint des livres... Un artiste « fait » des livres. Le verbe utilisé est bien un verbe d'action, comme si l'acte créatif résidait avant tout dans le « faire » plus que dans le « penser ».

La place du livre d'artiste dans mon travail est essentielle, et pourrait se définir directement par le fait que ce médium induit un rapport particulier au spectateur, et des modes de monstration compliqués. En effet, dans un espace d'exposition institutionnalisé, les modes de monstration du livre restent très complexes, d'autant plus lorsqu'il s'agit de les faire cohabiter dans un même lieu avec des œuvres de nature différente. De même, le spectateur hésite toujours, voire rechigne à manipuler un ouvrage : le spectateur est parfois en mesure de se demander quel est le statut de ce qu'il regarde, manipule ? Le spectateur, au même titre que l'artiste qui « fait » des livres, doit adopter une posture active par rapport à l'œuvre. L'objet même du livre, par sa nature, instaure donc un rapport nouveau, à inventer à chaque fois, avec



son spectateur. Le livre d'artiste demande, pour être lu, une démarche active du spectateur, qui ne serait plus être dans un passif contemplatif, mais bien dans une appropriation de l'œuvre, qui, par son format, oblige souvent une lecture, une contemplation, une manipulation solitaire. Ce dialogue, cet échange solitaire, ou plutôt ce face à face entre le spectateur et le livre d'artiste participe à l'échange particulier que je souhaite mettre en place dans mon travail : une oscillation constante entre intimité et mise à distance. En effet, cette notion d'entre-deux et de seuil a été développée à l'intérieur même de mon travail, mais ce va-et-vient perdure dans le mode d'exposition du livre d'artiste. Ce vacillement, beaucoup d'auteurs en ont fait l'expérience. J'ai mentionné plus haut Michel Leiris, qui, par l'écriture de son *Journal*<sup>70</sup> de 1922 à 1989 n'a jamais cessé de faire œuvre de sa vie, ou de sa vie une œuvre. D'ailleurs, Émilie Adine dans un article sur l'œuvre de Leiris nous indique : « Il est toujours difficile de cerner le statut du journal dans l'œuvre de Leiris : structure ouverte, sans limite ni cadre défini, il est protéiforme. On peut considérer le *Journal* de Leiris comme une transition entre la vie et l'écriture, comme un premier brouillon de l'œuvre. »<sup>71</sup> En effet, une limite quasiment imperceptible réside entre son travail littéraire et sa vie personnelle. La récurrence de personnages, de scènes, d'anecdotes dans son travail fait écho à sa vie, tout comme la récurrence de la biffure et de la trame accompagne mon travail plastique. J'arrive, grâce au recours à différents procédés plastiques, à mettre en place cette même posture instable, toujours à la frontière entre éléments autobiographiques et production plastique indépendante. Mais, dans le même temps que Leiris passe sa vie à écrire (ou à écrire sa vie), il fait l'épreuve que cette démarche est quasiment impossible, faussée à la base par la difficulté du travail littéraire, et la difficulté de la transposition des souvenirs. Dans *Biffures*<sup>72</sup>, Leiris nous parle de cette difficulté à transposer sur le papier l'impalpable et l'immatériel du souvenir : « J'aligne des phrases, j'accumule des mots et

---

<sup>70</sup> . Michel Leiris, *Journal 1902-1989*, Paris, Gallimard, Coll. Blanche, 1992.

<sup>71</sup> . Émilie Adine, « Michel Leiris, Journal », article daté du mercredi 29 décembre 2004, disponible sur le site internet de Michel Leiris <<http://www.michel-leiris.fr>>.

<sup>72</sup> . Michel Leiris, *La règle du jeu I, Biffures*, Paris, La Nouvelle Revue Française, 1948.

des figures de langage, mais dans chacun de ces pièges, ce qui se prend c'est toujours l'ombre et non la proie ». La difficulté réside dans la transposition de ce souvenir, et la perte évidente que cette transposition entraîne. Perte de la contenance, perte de la forme... Comment redonner une matérialité à cet immatériel ? Mes productions plastiques témoignent également de cette tentative de redonner une forme au souvenir, par la fictionnalisation, la transformation, la mutation, le passage de l'immatériel au palpable et au visible par tous.

J'ai donc recours au simulacre par l'installation, par des jeux de biffures qui obstruent l'information, mais aussi par la trame de la sérigraphie qui se tisse au souvenir, à l'histoire : « Le multiple, le nombreux, le scintillant, sont autant de métaphores de l'écriture éclatée. Les variations sont infinies, qui portent sur une impossibilité du récit de la mémoire, le retardement du dernier mot »<sup>73</sup>. Dans cette phrase, Jean-François Chevrier rapporte bien que, quelle que soit la diversité des moyens mis en place, cette entreprise de « faire le récit de la mémoire » est vaine. C'est bien à ce constat qu'arrive Marguerite Yourcenar. Lorsque l'auteur, toujours dans *Souvenirs pieux*<sup>74</sup>, décide de commencer le récit par sa propre naissance, elle reconnaît que ce n'est que fictionnalisation. Bien que des éléments factuels existent, perdurent dans le temps comme « preuves » (notamment les photographies), Yourcenar fait l'épreuve qu'il est bien impossible d'écrire seulement d'après ces éléments factuels. L'interprétation de sa naissance, qui ne peut être qu'une fictionnalisation de sa mémoire (est-ce seulement possible d'en avoir souvenir ?) devient la source de son écriture. Lorsque Marguerite Yourcenar fait la description du portrait funéraire de sa mère (extrait que j'ai repris dans le livre d'artiste *Fernande*<sup>75</sup>), l'auteur nous décrit l'image comme si elle connaissait la femme photographiée. Or, morte en couches, Yourcenar n'a jamais pu connaître sa mère. Plus généralement, dans cet ouvrage Marguerite Yourcenar aborde le problème de la fiction pour combler les

---

<sup>73</sup> . Jean-François Chevrier, *La trame et le hasard*, op.cit., p. 14.

<sup>74</sup> . Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, op. cit., p. 51.

<sup>75</sup> . *Fernande*, livre d'artiste, op. cit., p. 51.

lacunes de la mémoire. Yourcenar nous présente un texte paradoxal qui montre surtout l'impossibilité de parler de soi et de remplir la première exigence du pacte autobiographique : « dire la vérité » sur son intimité.

Mais finalement, plus que le résultat, (réussir à transcrire la fidélité de la mémoire), que cette quête du souvenir dont on a vu qu'elle ne pouvait mener qu'à l'échec, n'est-ce pas simplement dans la démarche même que réside l'enjeu ? Il en est de même pour l'expression plastique ; plus que le résultat fini, délimité, accroché, l'enjeu de mon travail ne résiderait-il pas dans le fait qu'il est encore travail ? La démarche artistique peut-elle avoir comme finalité la démarche même ? Comme l'écrit Leiris dans *Biffures* :

« La chasse que je fais, je la fais toujours au présent. De tout cela, elle est sans doute la seule chose émouvante et c'est, probablement, cette course tendue qui, devenue son propre objet, constitue, dans la crispation du geste d'écrire comme dans la détente du rêve, cette suite étrange de vibrations sonores dont la perception vague me fascine. »<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> . Michel Leiris, *La règle du jeu I, Biffures*, op. cit., p. 64.

## CONCLUSION

Au terme de ma recherche, je serais tout de même en mesure de définir la route, le trajet que j'emprunte, ainsi que les outils que j'utilise pour explorer. En effet, différents sujets ont été abordés, tels que le simulacre dans la collection à travers l'installation et l'accrochage, et la façon dont ces moyens de monstration mettaient en scène un vide, une absence, une béance. Cependant, après ces constats, on pourrait encore se demander ce qu'évoque cette béance dans mon travail plastique ? Il en va de même pour la nature des biffures variées dont je fais œuvre dans mon travail. En effet, j'aurais pu développer et expliciter les expressions variées de ces ratures, parfois automatisées, parfois manuelles, à d'autres moments encore le spectateur se retrouve confronté une plasticité de la biffure qui relègue le sens des mots au second plan... Si l'on poursuit dans ce sens, je pourrais de la même manière revenir plus spécifiquement sur ma posture en tant que « biffeuse », en tant que « qu'effaceuse ». Je pense à cet égard au travail de Jérémie Bennequin qui, dans sa série autour de *La Recherche du temps perdu*<sup>77</sup> de Proust, s'applique à gommer inlassablement, à raison d'une page par jour, le texte original de Proust (ou plutôt l'édition Gallimard du texte original de Proust). En effet, plus que le sens des mots effacés par Bennequin, l'artiste commente sa démarche et sa posture de « gommeur ». Les résidus de gomme, précieusement gardés, sont eux-aussi exposés, au même titre que les livres d'artistes. L'artiste projette donc son travail plastique dans un « au-delà » du texte, ou de son effacement. La « matière poétique »<sup>78</sup> pour reprendre ses mots, ces pelures de gomme, inscrivent l'œuvre plastique dans un autre champ que celui de l'effacement pour l'effacement. On pressent bien que la posture de l'artiste, obsessionnelle, compulsive, quotidienne, son acte de gommer, d'arracher les pages du livre avec sa gomme à encre, le place dans une réflexion sur l'acte, plus que sur le résultat. Lorsqu'il s'agit de mon travail, une certaine mécanisation du

---

<sup>77</sup> . Jérémie Bennequin, *Ommage/À la recherche du temps perdu, Opus I*, Paris, 2008.

<sup>78</sup> . Voir le site internet de l'artiste < <http://jbennequin.canalblog.com/> >

geste dans l'acte de biffer est également présente. Mais dès lors, mon acte, ma posture importerait-elle plus que le fragment du texte biffé que je laisse à voir au spectateur ? Ne s'agirait-il pas là non plus d'un simulacre ? Ne tenterais-je pas de détourner le spectateur de ce que je veux qu'il voit en le laissant se repaître des fragments de textes, de biffures, de résidus ?

La matérialisation plastique du vide dont fait état mon travail peut également se mêler à une présence du vide plus symbolique, plus immatérielle. Cette question a été abordée lorsque je faisais état d'une oscillation dans mon travail, entre matérialité physique et immatérialité symbolique du vide, révélant une posture instable, « sur le fil », au seuil. J'ai par ailleurs tenté de définir ce seuil, surtout en définissant les espaces qu'il met en contact. Certains éléments de réponse ont été trouvés concernant mon rapport au spectateur, le dialogue et la mise à distance constante entre moi et l'autre. Edmond Jabès exprime parfaitement cette notion du seuil dont je souhaite faire état dans mon travail : « S'il est vrai que dans chaque mot, un mot tremble de naître, regarde, écoute, dans le mot "seuil" se débattre le mot "seul". »<sup>79</sup>

Par ailleurs, à travers l'analyse de différents procédés plastiques récurrents dans ma pratique, j'ai saisi la difficulté de puiser dans son histoire, sa mémoire, ses souvenirs tout en essayant de rester fidèle au « pacte autobiographique » dont parle Lejeune<sup>80</sup>. Toujours ce seuil, qui lui-même ne peut se définir que par sa fonction, celle de séparer, de démarquer. Le seuil ne se dessine pas, il prend forme au milieu de deux espaces qu'il sépare. C'est-à-dire que sa condition d'existence est définie précisément par des espaces qu'il sépare, qu'il délimite. Mais peut-on même saisir cette limite, la dessiner, la capturer ? Peut-être que l'intérêt de ma pratique plastique réside dans le fait-même qu'elle est mouvante, changeante, protéiforme, et en constante recherche. Cet état de mutation, de transformation fait écho à ce que disait Mal Bochner à propos du langage : « Finalement ce qui est intéressant c'est l'incongruité de tous les

---

<sup>79</sup> . Edmond Jabès, *Le livre des ressemblances*, Paris, Éditions Gallimard, 1991.

<sup>80</sup>. L'auteur propose une définition synthétique disponible sur  
<[http://www.autopacte.org/pacte\\_autobiographique.html](http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html)>

systèmes de langage, non pas dans ce qu'ils disent, mais dans ce qu'ils ne peuvent pas dire ».<sup>81</sup> En effet, au-delà de ce que l'on peut comprendre, de ce qui est lisible par le spectateur, nous sommes en mesure de se demander si l'enjeu principal de mon travail ne résiderait pas dans ce qu'il est illisible parfois ?

Je pourrais par ailleurs développer sur le sens à donner à mes protocoles. La question de l'intimité à l'œuvre se pose en permanence (biffer, collectionner, faire entrer l'autre dans une sphère comportementale et relationnelle...). Certes je montre à l'autre dans une forme définie, mais qui toujours reste une forme distanciée, propre, voire clinique. Je reconnais prendre un certain plaisir à placer un vide dans la formalisation de mon travail, qui montre parfois une séparation (une coupure nette avec l'affect) et qui à d'autre moment nous confronte, au contraire, à un rapprochement et une intimité quasiment pathologique. Nous sommes tantôt aspiré, tantôt rejeté ; contre, tout contre.

---

<sup>81</sup> . Entretien entre Mel Bochner et Claire Legrand, *Mel Bochner, Measurements : works from the 1960's/1990's*, Dijon, Bignan, Fonds Régional d'Art Contemporain de Bourgogne, 2002.

## **VERS UNE TRANSPOSITION DIDACTIQUE**

### **1. INTRODUCTION**

Tout au long de ce travail de recherche, de nombreuses problématiques ont été développées. Cependant, il me semble que pour pouvoir en extraire des savoirs pédagogiques, un choix est à faire. En effet, nous nous pencherons tout particulièrement sur les questions développées en troisième partie, autour de la reproduction mécanisée (sous-parties intitulées *La mécanisation du travail plastique : une mise à distance volontaire* ainsi que *La trame qui tisse*).

Le questionnement autour de la reproduction d'images automatisées soulevait, dans le mémoire, l'idée de mise à distance entre l'auteur, le créateur, et son travail. En effet, nous avons vu comment dans mon travail, l'utilisation de la sérigraphie comme médium de reproduction instaurait une distance physique entre la main du créateur et la matérialité de son œuvre. Il me semble intéressant de questionner cette notion de reproductibilité avec des élèves, au collège comme au lycée.

En effet, en abordant lors de séances en classe l'expérimentation de plusieurs techniques d'impression, les élèves seraient en mesure de se questionner par rapport à l'utilisation du multiple dans l'art. Ces notions de multiple, de reproductibilité (mais aussi de l'unique et de la singularité), amènent les élèves à se positionner par rapport aux images. Comment l'utilisation d'un procédé d'impression et la création d'une sérialité imposent-elles de nouvelles réflexions dans la création d'un élève ? Son approche à l'art par l'unicité et la singularité qui le caractérise trop souvent est-il remis en question ? Au-delà d'un apprentissage technique de nouveaux procédés plastiques, dans quelle mesure la question du multiple et de l'utilisation d'un outil d'impression transforme la création ? De quelle façon le geste peut-il être réinvesti dans un système de reproduction, dans un travail de sérialité ?



## 2. EXPLORATIONS OUVERTES : RECHERCHES TRANSVERSALES

Ces questions autour de la production d'images mécanisées, de la création de multiple, commencent à se poser très tôt dans l'histoire de l'art, mais avant tout dans l'histoire. Voilà pourquoi il me semblerait intéressant de proposer un travail commun avec un collègue d'histoire (pourquoi pas lors d'un I.D.D. ?). En effet, depuis les premiers papyrus écrits avec l'aide de pierres gravées, puis par le travail des moines copistes qui questionnaient déjà la répétitivité du geste à travers les enluminures (à cet égard, le Scriptorial d'Avranches propose de très beaux originaux), en passant par l'invention de l'imprimerie en 1454 par Gutenberg et enfin à travers l'apparition de l'industrie qui répond à une démocratisation et une massification de la culture, la reproduction d'écrits et d'images s'installe de façon pérenne dans notre monde, et s'ancre durablement dans le monde de l'art. Toutes ces références constituent des points-clés, des éléments de repère qui permettent de remonter jusqu'aux origines et d'envisager la reproduction et la reproductibilité en concomitance de l'histoire et de l'art.

Dans le cadre du strict cours d'arts-plastiques, ces notions peuvent être abordées notamment en classe de 4<sup>ème</sup> autour de l'entrée de programme suivante : *La nature et les modalités de production des images. Cette entrée permet d'interroger les relations entre la nature de l'image (image unique, multiple, séquentielle, sérielle), les moyens de production (estampe, impression, photographie, image numérique), le geste et le support.* Mais elles peuvent également être traitées en classe de seconde, qui centre le programme autour de la forme, de l'idée, de la matérialité et du dessin. Pour chacune de ces notions, le programme précise et élargit les champs de recherche. C'est cette entrée de programme précisément qui nous intéresserait : *L'artiste dessinant et les « machines à dessiner ».* On pourrait aisément imaginer de travailler en commun avec le professeur de technologie pour mettre au point d'éventuelles « machines », « constructions », « prothèses », élaborées et mises au point par des élèves dans l'objectif d'une reproductibilité possible.

### 3. METTRE L'ÉLÈVE EN SITUATION DE RECHERCHE

La posture de l'élève en cours d'arts-plastiques est amenée à se transformer au long de sa scolarité (d'affirmer ses choix, et, au lycée de mettre en place un travail de recherche personnel), cependant, il est à mes yeux un principe primordial qui ne change pas : celui de positionner l'élève en situation de recherche, en situation de pratique mêlée à la réflexion : l'enjeu même de la poïétique. En effet, le rôle du professeur serait alors d'aiguiller l'élève dans ses choix, mais de toujours le placer comme premier juge par rapport aux choix plastiques et réflexifs qu'il opère par rapport à un sujet. Concernant les notions transposées, on pourrait donc imaginer une situation de cours dans laquelle les élèves devront se positionner par rapport à ce problème : de l'unique passez au multiple, de l'1 à l'x. Quels moyens engagez-vous pour reproduire ? Quels outils utilisez-vous ? Quelles techniques émergent de vos expérimentations, de vos recherches personnelles ?

Il me semble important de rappeler qu'en fin de seconde, les compétences attendues par les élèves sont les suivantes : *comprendre ses propres moyens d'expression par rapport à un sujet. Comprendre, dans la pratique, le rôle joué par les différents constituants plastiques et matériels (medium, geste, outil) et savoir les utiliser.* L'élève doit donc être en mesure de choisir parmi plusieurs moyens expérimentés celui qui répondrait le mieux à son projet, quel geste lui correspondrait le mieux (le monotype ? la gravure sur bois ? le tampon ? le pochoir ?...) On pourrait par exemple imaginer un dispositif de cours qui proposerait aux élèves de réaliser une fresque murale dans la cour du collège, du lycée, et qui devrait mettre en œuvre l'utilisation d'une technique de reproduction. En commençant le projet sur papier et en le reproduisant sur le mur, en changeant de support, ainsi qu'en utilisant une technique de reproduction, l'élève pourrait soulever les questions du sensible et du perceptible. Au sein d'une démarche de reproduction, faire l'expérience de ce qui change, de l'écart entre les différentes épreuves, de l'altération de l'outil, de la façon

dont le support agit sur le procédé... Faire l'expérience sensible de l'unique qui prend corps dans le multiple.

Par ailleurs, ce genre de projet permet d'aborder les enjeux d'un travail collectif et collaboratif. Les élèves doivent être en mesure de faire respecter leurs choix propres, mais les faire concilier avec ceux des autres, respecter le travail de chacun : réussir à travailler en groupe. Toutes ces compétences sont attendues au terme de la scolarité d'un collégien. Il pourrait par ailleurs sembler intéressant de laisser des choix décisionnels aux élèves concernant l'organisation de l'espace de la classe. Par exemple, en annonçant un cours à venir autour de l'impression, faire réfléchir les élèves sur l'espace de travail, sur l'organisation qui permettrait de travailler dans de bonnes conditions et d'optimiser la production plastique. Par exemple, les élèves pourraient être en mesure de proposer l'organisation de la salle par « stations d'impression »...

#### 4. RECHERCHE ET REFERENCES

Le travail de recherche de l'élève s'articule donc autour de la pratique avant tout, mais également par la verbalisation du travail effectué. Lors de ces verbalisations, des mots-clés tels que multiple, unique, reproduction, singularité, geste, posture, pourraient être attendus. Par ailleurs, nous pourrions envisager dans le cadre d'un projet commun avec le professeur de français ou d'histoire de demander aux élèves la création d'un glossaire, répertoriant tout le vocabulaire spécifique, ou encore de mini-exposés qui permettraient d'évaluer l'élève à l'écrit comme à l'oral. Concernant l'impression et la reproductibilité, les élèves pourraient même s'engager dans une démarche globale de création d'un journal, de la rédaction des contenus à la mise en page, l'impression, et la mise en forme finale. Il pourrait être valorisant pour l'élève de le placer dans une démarche globale et autonome, le forçant à se responsabiliser dans toutes les étapes de la fabrication.

Par ailleurs, toutes ces séquences pourraient être nourries de sorties, comme par exemple le Salon International du Dessin et de l'Estampe qui s'est déroulé les 26, 27 et 28 avril dernier au Grand Palais. Ce serait une manière pour les élèves de prendre conscience de l'importance de ces enjeux dans l'histoire de l'art, de comprendre que cette pratique de reproduction mécanisée de l'image n'est pas obsolète, car encore exploitée par de nombreux artistes présents sur la scène internationale. Par ailleurs, pourquoi ne pas essayer d'organiser la visite d'un atelier de lithographie ou de sérigraphie ? L'atelier d'Éric Seydoux (qui fait également galerie) propose des visites occasionnelles, qui permettent de comprendre le principe sérigraphique, mais qui propose également un regard sur l'histoire de notre pays, puisque ce dernier a réalisé les fameuses affiches de Mai 68 aux Beaux-Arts de Paris.

Enfin, tout au long des séquences, il me semble primordial de présenter des références artistiques aux élèves, notamment contemporaines, surtout s'ils ont travaillé l'aspect historique auparavant. Je pense notamment à Claude Viallat, qui développe tout son travail autour de son motif en forme d'éponge, mais également Baldessari, ou encore tous les artistes issus du Méc 'Art ou de la Figuration Narrative (comme Monory, Erro...) Enfin, comment ne pas remonter jusqu'à Andy Warhol et Robert Rauschenberg, qui tous deux furent les précurseurs de l'utilisation du procédé sérigraphique dans l'art. Tous ces artistes permettent de réfléchir autour de la notion d'écart qui persiste entre les différents tirages. Bien qu'issus d'un motif identique, d'un même procédé de fabrication, on constate toujours d'infimes déplacements, des changements quasi imperceptibles qui affirment la persistance du « geste » de l'artiste, qui exprime malgré tout sa singularité, sa subjectivité.